

Aristófanes e Platão: o poeta na pólis**

RESUMO

Nossa pesquisa tem como objetivo geral identificar nas comédias de Aristófanes a figura do poeta e sua atuação na cidade como educador do povo, estabelecendo um diálogo entre a crítica platônica à poesia e às desordens da *pólis* e a instituição do discurso justo pelo poeta cômico nas comédias aristofânicas. Este artigo tratará mais especificamente da relação entre *mimesis* e *Eros* nos dois autores. Platão usa Aristófanes no *Banquete* na qualidade de comediógrafo para tornar claro o caminho para Sócrates, e o poeta, como nas comédias, combina frequentemente o ridículo com o materialismo para a reparadora função de retornar das distorções da vida política para a natureza. Em *Tesmoforiantes*, nós assistimos a uma verdadeira retirada da máscara do teatro, numa crítica aos fundamentos da representação séria, a trágica, por utilizar atores homens em papéis femininos, ficando o ridículo manifesto pelo travestimento, no palco, do parente de Eurípides em uma velha mulher.

Palavras-chave: Aristófanes; Platão; *Mimesis*; *Eros*.

ABSTRACT

Our research has as main objective to identify in the comedies of Aristophanes the figure of the poet and his work in the city as educator of the people, establishing a dialogue between Plato's criticism of poetry and disorders of the *pólis* and the institution of righteous speech by the comic poet in the aristophanic comedies. This article will deal more specifically the relationship between *mimesis* and *Eros* in the two authors. Plato uses Aristophanes in the *Symposium* as a comedy writer to make clear the way for Socrates, and the poet, as in comedies, often combines the ridiculous with the materialism for restorative function to return the distortions of political life to nature. In *Tesmoforiantes*, we witnessed a true withdrawal of Theatre Mask, a critique of the foundations of serious representation, the tragic, by to use men actors in female roles, with the ridiculous manifest by the travesty on the stage of Euripides' relative in an old woman.

Keywords: Aristophanes; Plato; *Mimesis*; *Eros*.

* Universidade Federal do Ceará. Email: amcpompeu@hotmail.com.

** Nosso projeto atual envolve a retomada da nossa tese de doutorado nas referências ao papel do poeta na cidade. Por isso nosso texto se compõe de partes revistas da tese que foi publicada em 2011, indicada nas referências deste artigo (POMPEU, 2011).

A importância do poeta para a cidade é apresentada na peça *As Rãs*, de 405 a.C., que promove o resgate de um poeta trágico do reino dos mortos pelo deus do teatro, Dioniso, para a salvação da cidade de Atenas, dialogando com a peça *Tesmoforiantes*, de 411 a.C., em que as mulheres ameaçam matar o poeta trágico Eurípides por influenciar negativamente os homens no tratamento das esposas, em consonância com a utilização de Homero como educador do povo na discussão platônica.

A crítica de Platão aos poetas no estabelecimento de sua cidade justa, ao “destronar” o poeta do papel de educador do povo, substituindo-o pelo filósofo, é comparada ao destronamento dos deuses mitológicos pelo discurso persuasivo de Pisetero (Bom de Lábria) em *Aves*, de 414 a.C. E a crítica aos sofistas nos diálogos de Platão, que exclui Sócrates de tal grupo, já se encontra na comédia *Nuvens*, de 423 a.C., que inclui o filósofo entre tais mestres, tal é o diferente tratamento socrático nos dois autores.

Mimesis e Eros em Aristófanes e Platão

Ao compararmos as comédias *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*, ambas de 411 a.C., concluímos que o discurso do poeta cômico no *Banquete* de Platão parece ter sido elaborado pelo filósofo, com vistas especialmente nessas duas peças, que tratam do gênero humano e do desejo erótico. O enredo de *Lisístrata* é simples, porém essencialmente político: as mulheres gregas se reúnem sob o comando da ateniense *Lisístrata*, em frente à Acrópole de Atenas, e planejam acabar com a guerra do Peloponeso através de uma greve de sexo e da tomada da Acrópole, onde ficava o tesouro de guerra da cidade de Atenas. *Tesmoforiantes* vem, surpreendentemente, tratar de um tema “literário” e social, não mais tão diretamente relacionado à guerra. Em Atenas, todos os anos, durante o mês *Pyanepsion* (outubro), as mulheres casadas se reúnem no Tesmofóron, templo dedicado às deusas Deméter e Perséfone, chamadas Tesmóforas, ‘as legisladoras’, e celebram a festa Tesmofórias. Aristófanes, no entanto, traz as mulheres celebrando a festa fora de época (março-abril, no *Elaphebolion*, data das Grandes Dionísias), e, dessa vez, elas planejam eliminar o poeta trágico Eurípides, por ele falar e mal das mulheres em suas peças.

Enquanto *Lisístrata* restaura a ordem doméstica como consequência da ordem política, *Tesmoforiantes* apresenta um festival anual da pólis, realizado por esposas legítimas, para a fertilidade natural, de plantas, animais e seres humanos, para o bem da cidade, que estava conturbada pela guerra. Ora, na *Lisístrata*, há a separação dos sexos e depois a união em pares de esposos na Grécia inteira. O coro é dividido em duas metades, uma masculina e outra feminina. Há o tema de administração da pólis e do *oikos*; e assim a repercussão da guerra e paz no público e privado, definindo os espaços do homem e da

mulher. O elo entre as mulheres e os espartanos, na suposição dos homens velhos do coro, é um efeminado famoso, Clístenes. Elas representam a paz. Veremos que, em *Tesmoforiantes*, também Clístenes e ainda Agatão, dois efeminados, serão utilizados como intermediários para a criação da personagem feminina e da comunicação entre os sexos.

No *Banquete*, o discurso de Aristófanes, se aproxima, em alguma medida, da teoria platônica de Eros. O comediógrafo narra a parábola das criaturas circulares, ascendentes do homem, que, por sua impiedade, são castigadas por Zeus, sendo cortadas em duas metades, que se buscarão reciprocamente, morrendo de fome e inanição pela falta de sua metade. Zeus institui, então, o intercuro sexual, como um paliativo para o desejo humano de voltar a ser completo. E nesse intervalo de saciedade, puderam se reproduzir e trabalhar para a própria sobrevivência. Mas se Hefesto, o artífice divino, quisesse uni-los de novo para sempre, eles não hesitariam em aceitar. Cada um procura a sua metade, mas o real objeto de desejo, sempre que nos sentimos atraídos por alguém, pode ser descrito por *oikeiotes*, 'familiaridade' (192c1). Para Sócrates, no entanto, Aristófanes falhou por não especificar *oikeiotes*, já que é somente o bem o que as pessoas desejam, "pois até os seus próprios pés e mãos querem os homens cortar, se lhes parece que o que é seu está ruim" (205d-206 a). Havia, segundo o mito, três gêneros diferentes de seres circulares: o masculino, filho do sol; o feminino, filho da terra; e o andrógino, filho da lua. Deste último ser é que provêm os homens que são amantes de mulheres (*philogynaiques*) e a maior parte dos adúlteros (*tôn moikhôn*); e todas as mulheres que são amantes de homens (*philandroi*) e são adúlteras (*moikheútriai*) (191 d-e).

O mito diz que Eros é apenas um, contrariamente ao discurso de Pausânias, que fala da existência de dois Eros, já que são duas Afrodites, uma Urânia, mais antiga e engendrada apenas pelo Céu, uma divindade masculina, ou, podemos acrescentar, pelo Céu e Pontos, e assim, por uma relação homossexual, daí o amor por jovens; e uma Pandêmia, a popular, mais jovem, e que nasceu do amor entre Zeus e Dione, e responsável pelo amor dos homens vulgares que tanto amam jovens como mulheres. A comédia tem como traço essencial a franqueza e não justificativas para o desejo sexual, enquanto que Pausânias quer regulamentar a pederastia (181 d 7; cf. 184c 7-d 1, 1 2-3). Aristófanes aceita que o amor heterossexual é popular, e assim, põe ênfase no grande número de adúlteros, ou infratores de leis, contrastando com a elite aristocrática de pederastas com seus jovens amados e de lésbicas (191d 6-192 a 7) (LUDWIG, 1996, p. 553).

Com o pequeno detalhe que a maior parte dos homens adúlteros vem dos andróginos, enquanto que dali vêm todas as mulheres adúlteras, Platão faz o comediógrafo ser coerente com suas peças. Aristófanes retrata as mulheres sempre como adúlteras.

Pausânias ressalta o caráter educativo da relação erótica entre homens. O amante (*erastés*) que é mais velho pode iniciar seu amado (*erómenos*) mais jovem no mundo da virilidade, desde a virtude básica até os mais altos ideais. É a não reciprocidade de desejo erótico na pederastia que estimula à educação e à política. Embora não aprove o amor sem nobreza, Pausânias nos informa que alguns jovens atenienses podiam ser comprados com favores políticos e, às vezes até tinham poder político conferido a eles mesmos por seus poderosos amantes (184 a 7-b 3; cf. 183 a 2-b 2). O coro de pássaros, em *As Aves*, querendo provar que descende de Eros, afirma:

Coro. Voamos e junto com os amantes convivemos.
Muitos rapazes belos se recusavam, mas no fim da juventude,
Graças ao nosso poder, os homens que os amavam abriram-lhes as pernas
Em troca de uma codorna, um porfirião, um ganso, uma ave persa. (704-7)

Aristófanes, no final de seu discurso, mostra um tom satírico em suas palavras, exatamente no que respeita à excelência dos homossexuais, ao pedir ao médico Erixímaco para não fazer comédia de seu discurso (*komôidôn ton logon*) (193 b-c), suspeitando que Aristófanes se refere a Agatão e Pausânias, os quais talvez sejam de natureza máscula. Na verdade Agatão não demonstra virilidade nenhuma e ele é representado da mesma forma em *Tesmoforiantes*.

A transitoriedade e a não reciprocidade entre amante e amado, relacionados no discurso de Aristófanes como *paideraistés* (amante de jovens) e *phileraiestés* 'amigo de amantes' (192 b), contraria o seu mito, quando ele afirma que cada um ama o seu semelhante (*to hómoion*) (192 a 6), o seu aparentado (*to xyggenés*) (192 b5). A passividade masculina, nas comédias, é vista como devassidão, e são os políticos o seu alvo principal: em *Cavaleiros* (423-8) o salsicheiro narra que, quando jovem, depois de roubar carne e escondê-la nas nádegas, um homem entre os oradores que o viu fazer isto exclamou: "é inevitável que este jovem tenha de governar o povo", e o coro declara que ele só fez essa previsão porque o salsicheiro perjurou e suas nádegas portavam carne. Em 1240-2, o Paflagônio, em um interrogatório que serve como reconhecimento de que o seu rival era aquele de quem o oráculo falava, pergunta ao salsicheiro: "e que ofício tu exercias ao tornar-te homem (*exandrouménos*)?" "Eu vendia salsichas e também me fazia um pouco de delicado (*binéskomen*).". Então o oráculo estava confirmado, ele era o eleito. Referindo-se à passividade sexual, após o período da juventude, e à prostituição masculina.

Para Aristófanes, não é honra ou educação que liga pederastia e política, mas, trabalho e vida. Pois, recordando esta parte do discurso, após serem cortados ao meio, os seres circulares procuravam desesperadamente se unir novamente à sua metade. E acabavam morrendo de fome e inatividade. E com a criação do ato sexual, por Zeus, eles puderam se saciar por algum tempo, e, no intervalo da união, podiam trabalhar e viver. No mito, porém, o abraço heteros-

sexual gera filhos, enquanto que o homossexual gera saciedade temporária, que impulsiona ao trabalho e assim à sobrevivência; no discurso de Sócrates-Diotima reaparece a ideia de gravidez de corpo e de alma. Há o questionamento se a relação heterossexual não gera a mesma saciedade, que impulsiona ao trabalho. O mito não esclarece, mas se interpreta que o trabalho dos heterossexuais é mais voltado ao bem-estar econômico dos filhos, enquanto que os homossexuais são livres para o trabalho.

Mas Sócrates eleva Eros ao nível mais alto, o filosófico. Nós não desejamos nosso amado por ele mesmo, que fornece o meio da beleza na qual nós geramos, mas desejamos realmente a imortalidade (206 d 7-207 a 4.Cf. 206 a 3-13; e 204 d 2-205 d 9). A beleza do amado libera sementes ou palavras que asseguram a imortalidade para o amante. Assim, Platão usa Aristófanes no *Banquete* na qualidade de comediógrafo para tornar claro o caminho para Sócrates, e, como nas comédias, ele combina frequentemente o ridículo com o materialismo para a reparadora função de retornar das distorções da vida política para a natureza.

Ora, em *Tesmoforiantes*, nós assistimos a uma verdadeira retirada da máscara do teatro, numa crítica aos fundamentos da representação séria, a trágica, por utilizar atores homens em papéis femininos, ficando o ridículo manifesto pelo travestimento, no palco, do parente de Eurípides em uma velha mulher. Após a defesa feminina, na parábase, temos a paródia de *Helena*, peça considerada a retratação de Eurípides para com Helena, divinizada pelos espartanos. Depois de tê-la ofendido duramente nas peças *As troianas* e *Hécuba*, como a responsável pela destruição de Troia, Eurípides tenta se desculpar, trazendo uma Helena de outra versão do mito. Ela não teria ido a Tróia com Páris, mas o seu *eídolon* é que foi, enganando a todos. Helena mesma tinha ficado presa no Egito, onde o rei queria desposá-la à força, e Menelau, voltando da guerra, a encontra, reconhecem-se e voltam para Esparta.

Em *Fedro* 243 a – b, Sócrates, querendo purificar-se por ter proferido um discurso sobre Eros, sem considerá-lo um deus, uma vez que afirmou que ele era fonte de males para os homens, diz:

Sóc. Por isso amigo, preciso purificar-me. Para os que cometem pecado de mitologia, há uma purificação antiga que passou despercebida a Homero, não, porém, a Estesícoro. Privado da vista, por haver injuriado Helena, não lhe escapou, como a Homero, a causa de semelhante fato; por freqüentar as Musas, reconheceu-a e de pronto compôs os versos:

Foi mentira quanto eu disse.
Nunca subiste nas naves
De belas proas recurvas,
Nem no castelo de Tróia
Jamais pisaste algum dia.

Havendo escrito nesse estilo toda a denominada Palinódia ou Retratação, imediatamente recuperou a vista.

É interessante que, neste diálogo, além de haver a retratação de um “crime de mitologia”, o mesmo cometido por Eurípides, há, ainda, três discursos analisados por Sócrates sob os critérios da oratória e sua consequente persuasão. Em *Tesmoforiantes*, também temos três discursos, na assembleia feminina, para deliberarem sobre a morte de Eurípides: os discursos de duas mulheres contra Eurípides e o discurso do parente de Eurípides contra as mulheres, que atíça ainda mais o ódio delas pelo tragediógrafo.

Santos (1992/3: p. 85) faz uma análise dos dois discursos das mulheres, mostrando que a primeira mulher a discursar, que demonstra conhecer as técnicas oratórias, perde o duelo para a segunda mulher, cujo discurso foi muito curto e simples, talvez “justamente por ter demonstrado conhecer aqueles recursos, ou melhor, por ter deixado o ouvinte, no caso o coro, perceber a manipulação retórica do discurso (*THESM.* 381-2)?”

1ª Mulher Não foi por ambição minha, pelas duas deusas,
que me levantei para falar, ó Mulheres,
pobre de mim, há muito tempo suporto forçosamente
ver que somos ultrajadas por
Eurípides, filho da vendedora de legumes
e ouvir muitas maldades e de toda espécie.
Pois, de qual injúria ele não nos cobre?
E quando não nos calunia, por poucos que
sejam os espectadores, os atores e coros,
as levianas, as apaixonadas por homens nos chama,
as bebedoras de vinho, as traidoras, as tagarelas,
as sem valor, a grande desgraça dos maridos?
De modo que logo que saem do teatro
olham-nos com desconfiança e logo procuram
se há algum amante escondido em casa.
Mas não podemos mais fazer nada do que fazíamos
antes; tais foram as maldades que este ensinou
aos nossos maridos. [...]
[...]

2ª Mulher
E eu me aproximo para poucas palavras.
Pois as outras coisas ela já expôs bem;
mas o que eu sofri, isto quero dizer.
É que meu marido morreu em Chipre
deixando cinco filhos pequenos, que duramente
sustentava entrançando coroas no mercado dos mirtos.
Desde então eu os sustentava meio mal;
mas agora este que faz tragédias
persuadiu os homens de que não há deuses;
a ponto de não vendermos nem a metade.
Então a todas aconselho e digo
para castigar este homem por muitas razões;
pois males selvagens nos faz, ó Mulheres,
como em hortaliças selvagens foi criado.
Mas vou para agora; pois devo entrançar
vinte coroas encomendadas para os homens.

Santos (1992/3, p. 83-95) afirma que “pela lei da verossimilhança, se o discurso aparenta sincero, produz no espectador ou ouvinte a expectativa de também ser o que o profere sincero, e esse efeito da técnica mimética será confundido com a natureza do imitador”.

Agatão, no início da peça, diz que a poesia reflete a natureza do poeta (vv.148-160):

- Ag. Trago a veste igual ao espírito,
pois é preciso que o poeta segundo as peças
que deve fazer, tenha modos de acordo com elas.
Igualmente se fizer um drama para Mulher,
deve o corpo ter a participação desses modos.
- Pa. Acaso cavalgas, quando fazes uma Fedra?
- Ag. Se se compõe uma peça de homem, no corpo
há esta característica, mas quando não a possuímos,
a imitação já as apanha.
- Pa. Quando então fizeres sátiros, chama-me
para que eu te auxilie por trás em ereção.
- Ag. Ademais, é discordante ver um poeta
grosseiro e peludo.

A mimese produz ilusão no espectador. Aristófanes critica a poesia de Eurípides por sua dissociação do caráter ético (qualidade do objeto a ser representado) e dependência ao caráter técnico, pela eficiência de persuasão do discurso. Na *República*, a ideia de *mimesis* aparece pela primeira vez relacionada com literatura em 392 d 5, quando Sócrates, ao considerar de modo geral o tipo de literatura que deve ser estudada pelos guardiães, passa do conteúdo à forma. E então explica que uma história ou um poema, ao se desenrolar, empregam *diégesis* ou *mimesis* ou a mistura de ambas. O ditirambo, por exemplo, usa apenas a *diégesis*; a tragédia e a comédia, apenas a *mimesis*; outras literaturas como a de Homero usam ambas. *Mimesis* parece ser considerada aqui como expressão verbal, mas na verdade o que realmente importa para Platão é que a imitação tem profundos efeitos no caráter, pois quando se imita outra pessoa, adota-se não só a voz e o gesto, mas também seus pensamentos, quase se tornando o outro (393c5-6, 395c7-d3).

Acentuando a fundamental importância do meio na instrução do caráter, Sócrates afirma que se os jovens forem cercados de imagens de bondade e beleza isto eles absorverão em suas almas. Assim deve-se ordenar aos poetas e a todos os artistas e artífices a retratarem a imagem da bondade em suas obras e evitarem o que é feio e mau (401b1-8). Há nas *Rãs* de Aristófanes, de 405 a.C., a dicotomia de justiça e injustiça representada pela disputa entre os poetas trágicos Ésquilo e Eurípides, respectivamente. O bom poeta deve dar bons conselhos para a cidade: é dever do poeta esconder o mal, pois, ao representa-lo em todo o seu fascínio, ensina-se o mal, e o poeta como mestre da juventude deve ensinar coisas úteis.

A conclusão de Sócrates é que os guardiães podem imitar somente homens bons (396c5-d3) e que eles devem imitar o mínimo possível, no estilo misto utilizado por Homero, mas com o mínimo de *mímesis* (396 e4-7, cf. 395c3-7). Aponta-se certa ambivalência nessa atitude de Platão, pois se imitar um homem bom produz bondade de caráter, por que restringir a *mímesis* que um jovem pode usar? Platão parece estar preso entre a visão de que mimese é benéfica provendo objetos adequados e o sentimento de que há algo potencialmente prejudicial na imitação em si mesma. Essa ambivalência se aprofunda no livro X, quando Sócrates, voltando ao assunto sobre poesia, afirma que eles estavam certos por terem excluído a poesia mimética de sua cidade (595a5), quando no livro III ficou expressamente estabelecido que o poeta que imita o discurso de um homem bom poderia ser aceito em uma cidade bem governada (398a8-b1).

Tomando pintura como o paradigma de *mímesis*, Sócrates argumenta que o pintor é como alguém que ergue um espelho, produzindo reflexos de objetos do mundo sensível, que já são por sua vez menos reais do que as formas, únicas a terem existência real. Os poetas, como os pintores, são imitadores condenados a operar no terceiro nível de realidade, pois suas obras são imitações indignas de uma imitação da realidade (597e 6-8, 600 e 4-5).

Essa noção de mimese, dependente do exemplo da pintura, parece inteiramente diferente da apresentada no livro III, sobre a poesia que os guardiães podiam executar. No livro III *mímesis* envolve uma identidade profunda do imitador com o objeto de sua imitação; no livro X, já envolve a noção de uma falsa cópia. Os produtos da mimese assim podem ser avaliados de dois modos: ou em termos da bondade ou maldade do objeto imitado, ou em termos da qualidade da imitação. A arte de imitar está longe da verdade e, se ela reproduz todos os seres, é porque só pode atingir uma pequena porção de cada coisa, é apenas uma aparição (*eídon*).

Essa visão de poesia como uma imitação indigna de outra imitação parece incompatível com a representação do poeta como um ser quase divino que despeja a beleza poética quando inspirado pelo poder das musas. Inspiração poética em Platão é apresentada desde os primeiros trabalhos aos mais recentes, os textos mais importantes são: *Íon*, *passim*; *Apologia* 22a-c; *Ménon* 99c-e; *Fedro* 245; *Leis* 719c-d. O poeta inspirado cria por intermédio divino, mas sem conhecimento.

Antes de Platão, abundam alusões à ideia de inspiração poética. Eles pedem o auxílio das musas como filhas de Memória, para provê-los de conhecimento, para instilar doçura em seu canto, para auxiliá-los de modo geral na composição e performance de seus poemas (ver Aristófanis *Acarñ.* 665-75, *Them.* 107-110). O poeta é o mensageiro, o servo ou o arauto das Musas. Embora dependa das Musas, não se sugere nunca que ele seja um mero instrumento inconsciente do divino. Então poesia é uma dádiva das musas e uma

produção da própria invenção do poeta. Dádiva inexplicável não irracional. Lado a lado com a ideia de inspiração vem a de poesia como uma habilidade.

Em *Tesmoforiantes*, no prólogo, a produção do poeta trágico Agatão é tratada de modo ambivalente: primeiro como inspiração divina e, logo em seguida, como uma construção do poeta (vv. 39 – 57).

SERVO

O povo todo sê propício,
boca fechada; pois está presente
um tíaso de Musas dentro da casa
do mestre, que compõe um canto.
Que o sereno éter contenha a respiração,
e as ondas brilhantes do mar não façam
ruídos...

Pa. bombax.

Eu. Cala-te. O que ele diz?

Se. que adormeçam as raças aladas,
que as patas das feras selvagens que correm no bosque
não se movam...

Pa. bombalobombax.

Se. pois Agatão, o criador de versos lindos, meu amo,
está prestes...

Pa. a trepar?

Se. Quem disse isto?

Pa. O sereno éter.

Se. a compor estruturas e fundamentos de um drama
e dobra novas rodas de versos,
torneia-os, ajusta uns aos outros,
faz sentenças e opõe nomes
e modela, arredonda,
afunila...

Em *Tesmoforiantes*, há a crítica do teatro trágico de Eurípides, que, pela exploração do feminino, pelo disfarce de um ator masculino, aproxima-se muito do teatro cômico, mas não cumpre o mesmo papel, uma vez que a técnica mimética de Eurípides promove ilusão no espectador, enquanto que o teatro de Aristófanes promove o desmascaramento ou o redimensionamento desta ilusão. Tal tratamento da *mímese* antecipa a crítica de Platão à poesia na *República* e em outros diálogos, como o *Fedro* e o *Górgias*, que tratam da arte oratória.

Referências bibliográficas

ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. São Paulo, HUCITEC, 2000.

_____. *Os cavaleiros*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.

_____. *Tesmoforiantes*. Tradução, Introdução e Notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

LUDWIG, Paul W. "Politics and eros in Aristophanes' speech: *Symposium* 191 e -192 a and the comedies". *American Journal of Philology*, v. 117, p. 537-562, 1996.

PLATÃO. *Diálogos: Fedro, Cartas, O primeiro Alcibíades*. Tradução Carlos Alberto Nunes. V. 5. Universidade Federal do Pará, 1975.

POMPEU, A.M.C. *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis*. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2011.

SANTOS, Marcos Martinho dos. "A teoria literária aristofânica". *Clássica* 5/6, São Paulo: 1992/1993, p. 83-95.