

A PARÓDIA DO SACRIFÍCIO NA COMÉDIA ANTIGA

Orlando Luiz de Araújo*

Resumo

A partir dos rituais de oferenda aos deuses na tragédia grega, esse artigo discute a paródia do sacrifício na comédia grega antiga. Aristófanes tenciona, com a paródia, fazer a crítica à degeneração dos valores político e religioso

Palavras-chave: comédia – sacrifício – paródia

Abstract

From the offering rituals to the gods in the Greek tragedy, this paper discusses the parody of sacrifice in the comedy of ancient Greece. Aristophanes intends, with the parody, to criticize the degeneration of the political and religious values.

Keywords: comedy – sacrifice – parody

*“Aprontar-se-á então, chicaneira,
A língua afiada, e sibilando
[verbosamente,
Agitando o freio da inveja,
Dissecando as palavras, destruí-las-á
[com subtilezas,
Deixando sem fôlego os pulmões”].¹*

Quais as causas do riso? Por que a paródia do sacrifício na comédia de Aristófanes nos faz rir? O filósofo Henri Bergson, no seu conhecido livro *O Riso*, identifica as causas provocadoras do riso e relaciona-as com a vida social do ser humano.

Da análise de Bergson, percebeu-se que as falhas que envolvem o homem estão nas origens do cômico, mas só são representativas no seu semelhante, uma vez que cada ser humano é insensível ao *grotesco*² que lhe é inerente.

Só podemos, por conseguinte, compreender o riso dentro de um contexto social. O seu significado social deve, portanto, ser integrado no grupo que o criou. Com isto, acreditamos ser possível entender a grandeza da obra cômica de Aristófanes - no que ela tem de denunciante e de ferina, de crítica e de aspirante a uma vida digna para os cidadãos que viviam intranquilos durante os períodos de guerra.

A maior parte das obras de Aristófanes nasceu durante o período da Guerra do Peloponeso (431 a 404 a.C.): a Atenas democrática brigava com as cidades militarizadas do Peloponeso, tendo como principal líder Esparta. Para compreendermos melhor a situação, vejamos as condições históricas seguintes; tínhamos, de um lado, Atenas que tinha o poder econômico e o prestígio artístico e cultural, mas que exercia um terrível império e, de outro, um exército espartano de ci-

* Mestre em Letras Clássicas e Professor de Língua e Literatura Grega da UFC.

¹ Versos 826ss das *Rãs*, de Aristófanes, nos quais o poeta critica Eurípides.

² O termo *grotesco* é usado por Bergson livremente; nós, porém, chamamos a atenção para a nota que nos faz P. Thiery no seu livro *Aristophane: Fiction et Dramaturgie*. A nota é a seguinte: “ce terme de *grotesque* n'apparaît qu'à la Renaissance, après la découverte au XVe siècle, à Rome, dans les souterrains des *Therms de Titus*, de peintures ornementales d'un type jusqu' alors inconnu, dans lesquelles les formes humaines, animales ou végétales se confondaient dans une transmutation permanente, sans que les frontières bien définies que l'on constate entre elles dans le monde habituel ou sa représentation fussent respectées. Ce type de peinture fut donc baptisé <<la *grottesca*>>, de l'italien <<*grotta*>>, <<*grotte*>>, et cette imagerie pénètre rapidement d'autres arts. M. BAKHTINE, dans l'introduction de son ouvrage sur l'oeuvre de RABELAIS, nomme l'aspect littéraire de cette imagerie *réalisme grotesque* ou *grotesque carnavalesque*, et il en analyse parfaitement les fonctions: <<La forme du grotesque carnavalesque a des fonctions similaires [dans des oeuvres littéraires comiques du XVIIe et du XVIIIe siècles]; elle illumine la hardiesse de l'invention, permet d'associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné, aide à s'affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis; elle permet enfin de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement nouveau est possible.>>

(M. BAKHTINE, *L'Oeuvre de F. RABELAIS et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (trad. du russe par A. ROBET), Paris, 1970, p. 43 ss.)

dadãos-soldados sequioso por destruir o império dos habitantes da Ática. Não podemos nos esquecer, todavia, de que Atenas queria essa guerra e lutava para manter o seu poder hegemônico e imperialista sobre as cidades do Egeu, mantendo uma política exterior severa para os aliados.

Dessa fase difícil e contraditória da vida grega, Aristófanes retira os temas para as suas comédias e brota daí, na verve do poeta, desde a ironia sutil até a veemente paródia à tragédia, tudo isto acompanhado do requintado espírito observador das relações humanas que se davam na *pólis*.

Diante disto, podemos afirmar que Aristófanes é o poeta da cidade, sua obra é a estilização da vida cotidiana; seus personagens são os cidadãos, os poetas, o camponês, as mulheres que aspiram à paz, enfim, o homem que busca viver tranquilamente no seu burgo sem o contratempo da guerra.

Os temas da comédia aristofânica são vários, vão desde a comédia de evasão da realidade até a sátira política, filosófica e literária. Em *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, *Assembléia de Mulheres*, *Os Acarnenses*, *Véspas* e *As Rãs*, Aristófanes parodia o ritual do sacrifício desvirtuando a forma como ele aparece para a tragédia grega.

Na antiguidade muitos autores trataram do tema do sacrifício; e, assim, a natureza da oferenda é variada podendo, o elemento sacrificado, ser um animal ou um homem. Muitas são as passagens na literatura grega do momento do sacrifício. Num episódio da *Teogonia*, o qual é retomado nos *Trabalhos e Dias*, Hesíodo narra a estória de como Prometeu, rivalizando-se com Zeus, imola-lhe um boi como vítima; na *Ilíada* e na *Odisséia*, de Homero, as cenas do ritual sacrificial se repetem; os mesmos temas também estão presentes nos poetas trágicos e no filósofo Platão³. Há, todavia, nesses autores e em muitos outros que não foram citados, a concepção do sacrifício como algo sagrado, participante do plano numinoso.

Em Aristófanes, porém, as cenas do ritual de uma oferenda aos deuses são dignas de riso; na paródia dos poetas, principalmente de Eurípides, a seriedade e o caráter religioso da imolação torna-se uma inclinação para o risível, o grotesco. Nas *Véspas*, por exemplo, as cenas de referências ao sacrifício são deveras graciosas no momento em que se intenta realizá-lo sem que se tenha delimitado o espaço do sacrifício – *áneu drypháktou* - (v.830). Como bem observa Horta:

“confrontando-se a tragédia ática e a comédia aristofânica, nota-se que esta última não se contenta em satirizar a majestade pomposa do drama trágico, mas coloca-se, com frequência, na posição de parodiá-la, sobretudo na forma, dando-nos a incômoda impressão de que a comédia desagrega, de público, toda a nobre grandeza e a sublimidade dos destinos míticos dos heróis trágicos, arquetípicos da condição humana.”

Assim, Aristófanes parodia a tragédia o que consideramos um tema complexo, haja vista ser a relação direta do homem com o divino, i.é. a forma que o homem encontra de se religar à divindade. O sacrifício, que no drama trágico pode representar a expiação de um mal ou o elo que une o homem a deus, ele aparece, no drama cômico, destituído da sua natureza religiosa. E, o que antes era da ordem do divino, portanto distante da reflexão humana, agora pertence à esfera dos homens, logo de essência reflexiva, mas não mais de uma reflexão transcendente, mas sim de natureza social.

O verso 830 das *Véspas* dá-nos a idéia do deslocamento de sentido do ritual sacrificial que Aristófanes faz: se na tragédia, o altar do sacrifício é preparado antes, a comédia não está preocupada com esse valor, pode até se esquecer desse detalhe; para Aristófanes, como escritor de comédia o mais importante é a crítica aos apetites desenfreados dos que fazem a cidade.

Aristófanes parece retirar o véu que encobre a visão dos homens e impede de que esses enxerguem as condições da sua existência; desse modo, o poeta nos oferece um questionamento e uma reflexão sobre nossa própria ação dentro de um contexto social, i.é., se na tragédia o herói busca o sentido para a travessia da vida, na comédia o herói faz do sentido, o riso.

Entretanto, isto não faz de Aristófanes um artista alienado ou engajado, pois a sua arte é sublime; nem faz dele um filósofo ou pensador arguto, ansioso por transformar a arte em mera educação de consciência. Ele próprio, pela voz do coro, no final das *Rãs* (vv. 1482-99) prenuncia o seu desolamento decorrente da ausência da poesia:

“Feliz o homem totalmente sábio! Milhares de provas atestam a veracidade desta afirmação. Este, por ter sido sábio, voltará a ver a sua casa, o que é uma vantagem para seus concidadãos, para seus parentes e seus amigos; ele deverá tudo à sua sapiência. É bom então, não ficar perto de Sócrates conversando com ele, desdenhando a música e as partes mais importantes da arte trágica. É loucura perder tempo em conversas ociosas, em sutilezas frívolas.”

“É bom então, não ficar perto de Sócrates conversando com ele, desdenhando a música e as partes mais importantes da arte trágica.” Aristófanes não deseja ser filósofo, quer, tão somente, alertar-nos para o perigo do distanciamento da poesia. Se suas cenas parecem grotescas, hediondas ou superficiais, é que o público ateniense assim o deseja; se a paródia de um sacrifício da tragédia causa riso é porque o homem <<moderno>> já não tem tanto interesse pela tradição cultural-religiosa como um valor que o possa guiar ou então por causa da própria natureza do sacrifício como um rito relevante para a religião grega, marcando cada ato do cidadão na sua vida privada ou pública.

³ Estamos nos referindo, particularmente, ao diálogo *Protágoras*.

⁴ <<moderno>> no sentido de ser novo para sua época.

Por conseguinte, não queremos, com isto, subtrair de Aristófanes sua magnitude de poeta; pois num momento de plena apatia do povo ateniense pelas discussões a respeito da cidade, do início da decadência ateniense, o comediógrafo soube explorar temas que pudessem fazer essa população apática rir, desmanchar-se em risos, enfim, absorver a sua estética.

E muitos foram os temas tratados por Aristófanes: o forte Hércules da tradição grega é agora um fraco; Dioniso e muitos outros imortais caíram nas “graças” do poeta. Todavia, Eurípides (484-406), poeta trágico, é o maior alvo das suas invectivas e paródias, como podemos conferir nas *Vespas* 61: “*oud’ aúthis anaselgainómenos Eurípides*”.

Vemos que nos *Acarnenses*, em *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* e nas *Rãs*, o poeta trágico é a personagem-alvo de censuras, mas há inúmeras outras paródias espalhadas pelas demais comédias.

De quem, pois, Aristófanes se utiliza para produzir sua obra? E o que era o sacrifício – *thusia* – na Grécia antiga? Consoante Detienne, a sociedade grega tem práticas ritualísticas diárias e essas práticas têm sempre um caráter sacrificial. Quanto às vítimas dos sacrifícios, encontramos desde animais até pessoas.

Mas segundo o autor, o sacrifício deriva sua importância de uma outra função, ou seja, o exercício do relacionamento social com todos os níveis políticos, os quais os Gregos chamam de cidade. Desse modo, diz-nos Detienne (1998): “o poder político não pode ser exercitado sem a prática sacrificial”. E aqui, entendemos a cidade como o grande palco para a exibição do espetáculo, o qual será exibido e assistido, ou melhor, vivido por todos os cidadãos.

Se na Grécia, todas as relações se davam em plena luz do dia, na praça pública; se nela, nós vemos todos os ritos sociais tomarem forma e se realizarem, as cenas de seres imolados apresentadas nos grandes festivais de Atenas só poderiam sortir algum efeito na verve cômica de Aristófanes. Se as pessoas conheciam as práticas religiosas e políticas da cidade e concretizavam-nas como agentes coletivos, entender a paródia na comédia, era possibilitar ao indivíduo um distanciamento do ato em si. Distanciamento que eles já viviam, decorrente da teatralização do ritual da imolação feito pelos autores trágicos. Na comédia, ele toma o lado risível – *guéloios*.

Em outras peças de Aristófanes, o público assistia à crítica ao poder político, aos generais, aos senhores que comandavam as assembleias na praça pública ateniense. Nas *Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, porém, nós não mais assistimos a essa preocupação com o tema político, mas um cuidadoso trabalho feito a partir da paródia do sacrifício através da sátira literária. Portanto, invés de apresentar “les esprits anxieux des préoccupations politiques et des troubles

actuels”⁵, como havia mostrado na *Lisístrata* no ano de 411 a. C., ao contrário, ele opta por satirizar os poetas trágicos, principalmente Eurípides.

Em *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, Aristófanes traz à cena as figuras de dois poetas trágicos: Agatão e Eurípides; o primeiro é satirizado pelo seu aspecto efeminado, enquanto o segundo é parodiado nas cenas de duas peças que haviam sido apresentadas no ano anterior à encenação das *Mulheres que Celebram as Tesmofórias*: *Helena* e *Andrômeda*.

De *Andrômeda* só restaram alguns fragmentos, de modo que as referências são feitas timidamente, mas a tragédia *Helena* chegou até nós na íntegra, possibilitando-nos apreciá-la com maior exatidão. Sabemos, pois, que as referências às tragédias de Eurípides são variadas por parte de Aristófanes; lamentavelmente, muitas delas ficaram perdidas.

Nas *Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, vemos, logo no início da peça, uma menção a um possível sacrifício. No momento em que Eurípides e Mnesíloco se dirigem à casa de Agatão, um dos criados sai de casa com fogo e ramos de mirto, a fim de oferecer um sacrifício para o bom êxito da poesia do seu mestre. Mas as palavras do servo parecem estar vazias de sentido, o apelo às Musas que o criado faz não tem um sentido religioso, mas um tom de gracejo. A invocação às deusas que deveria ser feita pelo poeta, é feita por um escravo; o dom da poesia, a lira que deverá ser tocada toma a qualidade de um objeto de guerra.

A preparação do poeta para o canto, diferentemente da aparição das Musas ao vate, lembra o prelúdio da guerra; vejamos, por exemplo, a fala do criado no verso 49 das *Mulheres que Celebram as Tesmofórias*:

“Porque Agatão, nosso amo, o poeta de lira harmoniosa, se prepara...”

E a descrição da inspiração do poeta continua. Da mesma forma que o soldado se prepara para ir à batalha, o poeta se equipa para receber os dons das divinas deusas. Mais adiante, no episódio em que as mulheres descobrem que Mnesíloco está entre elas, e no qual ele arrebatada das mãos de uma delas o filho, lembramos de imediato da cena da *Andrômeda* de Eurípides: a morte de Astíanax.

Um sacrifício é intentado. Mnesíloco, desesperado, pretende partir ao meio a criancinha, como oferenda ao altar da deusa Deméter,

“Grita o quanto quiseses; porém esta (a criança) não volta a mamar, enquanto não me soltares; aqui mesmo lhe abrirei as veias com este punhal, e seu sangue escorrerá pelo altar”.⁶

Embora não se trate, propriamente, de um ritual de sacrifícios, o recurso cênico utilizado por Aristófanes é bastante interessante, haja vista a tentativa de Mnesíloco de se

⁵ Cf. a introdução à *Les Thesmophories*, por Hilaire Van Dalle.

⁶ Cf. as *Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, (vv. 693-95).

salvar a qualquer custo, no meio das mulheres. Neste momento, na tentativa de agarrarem-no e tirarem de suas mãos a criança, as mulheres providenciam uma fogueira para queimá-lo. Desse modo o poeta cômico prepara o altar do sacrifício: a fogueira feita pelas celebrantes das *Tesmofoérias* e a vítima, já despida nos braços de Mnesíloco, pronta para ser sacrificada sobre o altar da deusa.

Na discussão entre Mnesíloco e a mãe da criança, desolada, esta se sente derrotada e apela para o sentimento de piedade do outro, pedindo-lhe de que deixe ao menos aparar o sangue que será derramado e, vemos, neste momento, invés de sangue, escorrer vinho pelo palco. E, numa referência ao ritual do sacrifício, Aristófanes coloca na boca de Mnesíloco, a seguinte frase:

“Esta pele pertence à sacerdotisa”⁷

Segundo o rito, a pele da vítima pertence ao sacrificador. Aí, para Mnesíloco, o que menos importa é ficar com a pele da sua vítima, o que demonstraria a natureza do seu crime; todavia, o que ele aspira é se livrar de qualquer forma, e o recurso que ele encontrou foi o de oferecer à deusa a parte que lhe seria devida num sacrifício sem sacrilégios.

Finalmente, Mnesíloco é preso. No intuito de salvá-lo, Eurípides aparece ora vestido como Menelau ora como a Ninfa Eco; aqui, Aristófanes parodia a *Helena* e a *Andrômeda*, de Eurípides. Da primeira tragédia, não temos cenas significativas de sacrifícios, mas da segunda, embora não tenha chegado até nós senão fragmentos, encontramos uma referência sutil ao sacrifício de Andrômeda.

Sabemos que o rei da Etiópia viu-se obrigado a expor a sua filha, no caso Andrômeda, para aplacar a ira de Poseidon, que havia inundado seu reino e enviado um monstro marinho para devastá-lo. A cena na comédia as *Mulheres que Celebram as Tesmofoérias* é a da exposição de Andrômeda. Eurípides, fingindo-se de ninfa, lança a Mnesíloco, que por sua vez está disfarçado de Andrômeda, as seguintes palavras:

“Salve, filha querida! Que os deuses castiguem teu pai Cefeú, que te expôs desse modo!”⁸

Não há o sacrifício de Andrômeda, em Aristófanes, entretanto há a sugestão, pois se atentarmos bem, a exposição de Mnesíloco é a de uma vítima de sacrifício. E, se pensarmos bem na imagem desesperada de Mnesíloco indo para a morte, admirar-nos-emos de quão interessante e engraçado é ver a idéia parodística de Aristófanes. Ora, se temos em mente a *Ifigênia em Aulis*, de Eurípides, onde nós encontramos a figura de Ifigênia prestes a ser sacrificada, po-

deremos pensar o quanto causaria riso a uma platéia grega assistindo às covardias e fraquezas de Mnesíloco. Com isto queremos dizer que Aristófanes utiliza esse recurso não para criticar a tragédia, mas para questionar alguns valores da sua cidade, do seu tempo.

A ode do coro nas *Mulheres que Celebram as Tesmofoérias* é um exemplo da seriedade e da religiosidade de Aristófanes,

“Palas, amiga dos coros, eu te invoco obedecendo ao sagrado rito. Vem, casta donzela, livre do jugo do himeneu, protetora de nossa cidade, única guarda de seu poder e de suas portas...”⁹

Na mesma ode, exorta, ainda, as outras deusas:

“...e vós também, deusas augustas¹⁰, vinde benévolas e propícias a vosso sagrado bosque, onde a vista dos homens não pode alcançar os sagrados mistérios...”¹¹

As *Mulheres que Celebram as Tesmofoérias* não é, evidentemente, uma peça na qual o grande tema é o do sacrifício; porém, há, nas cenas descritas acima, uma sutil menção ao sacrifício. Não sabemos, contudo, se se trata de uma paródia consciente da tragédia ou se é algo do aspecto estilístico da comédia aristofânica, isto é, se Aristófanes, como homem profundamente religioso, põe em cena uma peça que permita às pessoas refletirem sobre as suas crenças, seus valores etc., ou se ele deseja ferino e conscientemente atacar a forma como os trágicos trataram do tema religioso.

Nos *Acarnenses*, logo na abertura da peça, há uma cena assaz interessante: Diceópolis está diante da *pnix* deserta esperando o momento de iniciar a assembléia; quando os primeiros cidadãos começam a chegar, o Arauto os convoca a entrarem no “recinto sagrado”¹² - *kátherma*. Sabemos que as sessões da assembléia se iniciavam com uma cerimônia religiosa em honra de Zeus Agoreu, que presidia simbolicamente a reunião; no altar da divindade imolavam porcos e traçavam o círculo sagrado, à volta da assistência, com o sangue sagrado dos animais sacrificados.

Em *As Mulheres no Parlamento* encontramos um sacrifício momentos antes do início da assembléia, mas desta feita, em lugar de leitão, tem-se uma doninha, o que marca a natureza própria das mulheres, personagens dessa comédia. Aristófanes, porém, parece estar do lado das mulheres e contra os homens que conduzem a cidade.

Se nos *Acarnenses*, a oferenda do sacrifício é imprópria e se percebe claramente a invectiva que o comediógrafo lança sobre a cidade e os homens vorazes que nela habitam, ao contrário, nas *Mulheres no Parlamento*, ele se mostra de acordo e complacente com o seu governo; e, assim, o ele-

⁷ Idem, (vv. 758).

⁸ Cf. *Mulheres que Celebram as Tesmofoérias*, (vv. 1056).

⁹ Cf. idem, (vv. 1136-41).

¹⁰ Trata-se das deusas Deméter e Perséfone.

¹¹ Cf. idem, (vv.1148-52)

¹² Cf. *Acarnenses*, *párit' eis tò prósthen, párit' hōs àn éntos hete tou kathármatos*. (vv. 43-44).

mento inovador é a doninha substituta do leitão, mas a impressão que se tem é a de que não há uma desarmonia dessa troca de objeto de oferenda e a natureza do sacrifício passaria a ser a já convencionalizada.

Ora, na tragédia, o ritual do sacrifício aparece como algo sacralizado que não deve ser profanado, enquanto que na comédia, se pensarmos na cena do arauto convidando o povo para a assembléia, todo o sentido religioso torna-se desnecessário. Entretanto, nas *Mulheres no Parlamento*, permanece o sentido religioso que encontramos na tragédia, mesmo com a associação do sacrifício seja, agora, com a doninha e não com o leitão.

Destarte, a paródia é vista como um recurso estilístico do teatro cômico antigo de Aristófanes, onde ele a utiliza para fazer uma crítica geral à pólis e aos *politai* que nela vivem. Mas é interessante notar, ainda, que toda a paródia da comédia em Aristófanes está estruturada em dois níveis: um externo e outro interno.

O nível externo invectiva governo, prítanes, homens, mulheres, poetas, ou seja, toda a variegada gama de cidadãos que com suas atitudes dão uma forma à cidade; no nível interno, a idéia de que ele se serve para a paródia é especialmente sutil, a ponto de pensarmos, que Aristófanes é alguém que olha com nostalgia o passado de uma Atenas gloriosa, um saudosista inveterado, como se pode ler no prefácio das *Vespas* feito por A. Lobo Vilela:

“Aristófanes é um saudosista: desagrada-lhe o novo panorama social e político de Atenas e evoca os belos tempos de Maratona. Por isso ataca todos os inovadores; os políticos que destroem os deuses da Acrópole; os poetas que buscam novas fontes de inspiração; os retóricos que preparam os oradores da Eclésia. Em alguns casos é a imoralidade que ele ataca, mas, no fundo, é as (sic) instituições democráticas que pretende atingir”.¹³

Para Aristófanes, é constrangedor ver a sua cara Atenas ser entregue a mãos incapazes de conduzir o Estado na perspectiva da *kalokagathia*, pois os homens estão cada vez mais degenerados. E, acredito, é por esse viés que Praxágoras, em *As Mulheres no Parlamento*, aparece em cena para salvar a cidade dos maus homens, uma vez que são as mulheres que sabem proceder bem quanto ao modo de governo de uma cidade, haja vista serem capazes de conduzir bem suas próprias casas. Assim, diz-nos Aristófanes, pela boca de Praxágoras:

“Que os hábitos delas são melhores que os nossos é o que passo agora a demonstrar. Para começar, mergulham a lã em água quente, à moda antiga, todas elas, e não se vê que estejam dispostas a mudar. Ao passo que a cidade de Atenas, mesmo se uma coisa dá resultado, não se julga a salvo, se não engendrar qualquer inovação. Fazem os seus grelhados sentadas, como dan-

tes; trazem fardos à cabeça, como dantes; celebram as Tesmofórias, como dantes; cozem bolos, como dantes; estafam os maridos, como dantes; metem amantes em casa, como dantes; compram gulodices, como dantes; gostam de uma boa pinga, como dantes. Por isso é a elas, meus senhores, que temos de confiar a cidade, sem mais discussão, sem sequer nos preocuparmos com o que pensam fazer. Dêmos-lhes carta branca para governarem. Consideremos apenas estes pontos: primeiro, que, se são mães, vão dar tudo para salvarem os soldados; segundo, no que respeita à comida, quem mais solícito que uma mãe para reforçar uma ração? Ninguém mais furão que uma mulher para arranjar umas massas; no poder, não há quem lhe faça o ninho atrás da orelha, porque a fazer o ninho atrás da orelha quem é que lhes leva a palma?! Bom, adiante! Vão pelo que vos digo, que ainda hão-de levar uma vidinha regalada”¹⁴.

Finalmente, para Aristófanes, se a mulher é capaz de resistir a todas as inovações pelas quais passa a cidade de Atenas, é a ela que cabe o posto de dirigente da cidade e de guardiã-mantenedora dos ritos sacrificiais.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Aristófanes:

ARISTOPHANES. (1960). *The Acharnians. The Knights. The Clouds. The Wasps*. The Loeb Classical Library, vol. I, London: William Heinemann LTD.

_____. (1996). *The Lysistrata. The Thesmophoriazusae. The Ecclesiazusae. The Plutus*. The Loeb Classical Library, vol. III, London: St Edmundsbury Press Ltd.

_____. (1988). *As Mulheres no Parlamento*. (trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva); Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica-INIC.

_____. (1978). *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*. (trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva); Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica-INIC.

_____. (s/d). *As Vespas*. (trad. A. Lobo Vilela); Lisboa: Editorial Inquérito Limitada.

_____. (1988). *Os Acarnenses*. (trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva); Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica-INIC.

_____. (1996). *As Vespas, As Aves, As Rãs*. (Trad. Mário da Gama Kury); Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

2. Bibliografia geral:

BOWIE, A. M. (1996). *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: University Press.

¹³ Conferir prefácio às *Vespas*, prefácio, notas e tradução portuguesa de A. Lobo Vilela, p. 17.

¹⁴ Vide (vv.215-40). A tradução aqui utilizada é a da Profa. Maria de Fátima de Sousa e Silva.

- BURKERT, Walter. (1983). *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. (Trad. Peter Bing). California: University of California Press.
- HORTA, Guida Nedda Barata Parreiras. (1980). *A Luz da Hélade: ensaios literários*. Rio de Janeiro: Ed. J. Di Giorgio.
- HUGHES, Dennis D. (1991). *Human Sacrifice in Ancient Greece*. London: Routledge.
- OLIVEIRA, Francisco de. & SILVA, Maria de Fátima. (1991). *O Teatro de Aristófanes*. Coimbra: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica (JNICT).
- RUSSO, Carlo Ferdinando. (1997). *An Author for the Stage*. (Trad. Kevin Wren). London: Routledge.