

Artigos

Entre o riso e a *pólis*: A crítica cômica de Aristófanis sob a ótica da História Cultural

Between laughter and the *pólis*: Aristophanes' comic critique through the lens of Cultural History

Tito Barros Leal

Universidade Estadual Vale do Acaraú, Sobral, CE, Brasil, Brasil

tito_barros@uvanet.br

 <https://orcid.org/0000-0002-5128-4395>

Francisco Wellington Rodrigues Lima (in memoriam)

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil., Brasil

chicowellingtonrl@gmail.com

Classica - Revista Brasileira de Estudos
Clássicos vol. 39 1 18 2026

Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos
Brasil

Recepción: 23 Marzo 2026

Aprobación: 29 Mayo 2026

Resumo: Este artigo propõe uma leitura da peça *Assembleia de Mulheres*, de Aristófanis, sob a ótica da História Cultural e das teorias da ética e da performatividade teatral. Partindo da articulação entre discurso, poder e representação, a análise demonstra como a comédia antiga – especificamente no contexto da *pólis* ateniense – transcende o mero entretenimento para operar como um dispositivo crítico que problematiza as ordens simbólica e política. Através da paródia, da inversão carnavalesca e da presença subversiva do feminino, Aristófanis encena uma utopia cômica que desestabiliza as fronteiras entre o possível e o impensável. A peça é analisada, assim, como um artefato de crítica cultural que coloca em questão os fundamentos da cidadania, da racionalidade política e da exclusão social na Atenas Clássica.

Palavras-chave: Aristófanis, Representação do feminino, Ética, Pólis, História Cultural.

Abstract: This article offers a cultural-historical reading of Aristophanes' *Assembly of Women*, drawing on theories of ethics and theatrical performativity. By analyzing the interplay between discourse, power, and representation, the study demonstrates how ancient Greek comedy – specifically within the Athenian *polis* – transcends mere entertainment to function as a critical device that interrogates symbolic and political structures. Through parody, carnivalesque inversion, and the subversive presence of the feminine, Aristophanes stages a comic utopia that destabilizes the boundaries between the possible and the unthinkable. Consequently, the play is analyzed as an artifact of cultural critique that challenges the foundations of citizenship, political rationality, and social exclusion in Classical Athens.

Keywords: Aristophanes, Female representation, Ethics, Cultural History, Polis.

O teatro grego clássico, mais do que uma manifestação artística, constituiu-se como uma prática cultural profundamente integrada à vida pública e à formação ética e cívica dos cidadãos da pólis. Originado nos rituais religiosos em honra a Dioniso – especialmente nas Dionísias Rurais e nas Grandes Dionísias –, ele evoluiu para um espaço privilegiado de encenação e problematização das tensões sociais, políticas e morais da Grécia Antiga. Segundo Jean-Pierre Vernant (1990, p. 26), “o teatro grego é inseparável da cidade: nele, a cidade se representa a si mesma, se interroga, se questiona.” Diante disso, entendemos que tanto a tragédia quanto a comédia desempenharam papéis decisivos na elaboração simbólica das inquietações do mundo antigo, oferecendo à coletividade formas de lidar com o sofrimento, o prazer, a justiça e os dilemas éticos, seja pela catarse trágica, seja pela sátira cômica.

Neste artigo, propomos uma leitura de *Assembleia de Mulheres* (Εκκλησιάζουσαι; *Ekklesiázousai*), de Aristófanes, a partir de chaves teóricas da História Cultural. O estudo investiga representações, sensibilidades e formas de agir e pensar próprias do ambiente histórico em foco, buscando compreender discursos sociais e jogos de poder envolvidos na produção simbólica da comédia ateniense.

Em *Assembleia de Mulheres*, composta e apresentada por volta de 392 AEC, o dramaturgo ateniense dá voz às mulheres de Atenas, que, insatisfeitas com a condução política da cidade, assumem o poder e propõem um novo modelo de governo baseado na igualdade. O enredo, embora cômico e aparentemente inverossímil, revela inquietações profundas sobre os limites da democracia, o papel do feminino na pólis e os mecanismos simbólicos que estruturam a ordem social.

Entre os versos 354 e 371 da comédia *As Rãs*,¹ Aristófanes apresenta, por meio do coro – mais especificamente na voz do corifeu –, uma invocação de profundas conotações religiosas, políticas e poéticas, síntese fundamental da função social própria da comédia antiga. Leiamos:

Bendito seja, fique longe de nossa dança coralquem não tem prática nesse tipo de palavras, ou não traz intenções puras, 355 ou nem viu nem dançou os ritos das preclaras Musas, e nem foi iniciado no cortejo báquico da língua do taurófago Cratino, ou quem gosta dos que não têm o tempo certo da piada e fazem tiradas forçadas, ou quem nem dissolve uma facção odiosa, nem fica em paz com seus cidadãos, mas desperta e atiza isso dos desejos de interesses pessoais, 360 ou quem aceita suborno no comando de uma cidade abalada, ou quem trai um forte ou navio, ou exporta contrabandos de Egina sendo, como Toricião, um desgraçado coletor do quinto, enviando estofado, linho e resina para Epidauro, ou

quem persuade alguém a preparar as provisões para os navios inimigos, 365 ou caga nas oferendas a Hécate cantando junto com os coros ditirâmbicos, ou o tipo político que tira um naco do pagamento dos poetas quando é ridicularizado numa comédia nos rituais ancestrais de Dioniso. A esses eu proíbo, de novo, outra vez, três vezes proíbo e digo para se afastarem da dança coral dos mistérios! (*ao coro*) E vocês, despertem a melodia 370 e as nossas noites repletas, que são notáveis aqui nesse festejo.

Logo na abertura do trecho destacado (“Bendito seja, fique longe de nossa dança coral...”), Aristófanes estabelece um critério de pureza ritual e moral. A dança coral, ligada ao culto de Dioniso, representa um espaço sagrado – não apenas religioso, mas também ético e cívico. Aqueles que não participaram dos “ritos das Musas” ou do “cortejo báquico” de Cratino² devem ser excluídos do momento da apresentação cênica. Fica patente, assim, uma analogia deliberada entre o ritual dionisíaco e o teatro como rito cívico e poético, acessível apenas aos “iniciados”.

O trecho também apresenta uma defesa da liberdade poética do comediógrafo, elevando o texto cômico à condição de instrumento pedagógico, moral e corretivo da pólis. Valendo-se do coro, o poeta promove a exclusão daqueles maus poetas desprovidos da necessária *téchne* (τέχνη) da comédia, os quais, com seus textos ruins, profanam o rito cívico. Indo além, ataca práticas de suborno e censura aos poetas cômicos, bem como desabona aqueles que tentam impedir a crítica política por meio da comédia (v. 368-369).

Por fim, o trecho se abre como severa crítica política, expurgando maus políticos atenienses – oportunistas, traidores e corruptos – e deixando claro ao público uma série de comportamentos cívicos reprováveis. Assim, segundo a passagem, devem ser excluídos da dança coral todos aqueles que traem a cidade, aceitam suborno em momentos de crise, incitam a discórdia civil, participam de atos ilícitos ou agem por interesses pessoais em detrimento da coletividade.

De partida, temos que Aristófanes, na condição de principal representante da comédia ateniense antiga, nos oferece importantes registros de uma prática cultural que deve ser compreendida em sua dupla dimensão: festiva e crítica.

Seguindo os ensinamentos de Paul Veyne (2008, p. 21), entendemos que “as práticas sociais estão sempre envoltas em representações que as legitimam, as tornam desejáveis ou aceitáveis.” Por isso mesmo, a análise do teatro de Aristófanes pode ajudar a situar nossa fonte primária numa rede de significados culturais e políticos que extrapola o palco.

Ao rir das instituições, das normas e das exclusões, a comédia evidencia fissuras do poder, abrindo espaço para possíveis

contestações simbólicas. Como anotou Michel Foucault (1979, p. 90), “o poder não é uma instituição, e não é uma estrutura; é o nome que se dá a uma situação estratégica complexa numa sociedade dada”. Seguindo esse raciocínio, parece-nos que a comédia aristofânica não apenas espelha a complexidade social, mas também contribui para seu desvelamento, permitindo entrever, por meio da sátira, os jogos de força e os discursos que moldam a vida na pólis.

Por fim, levando em conta os estudos de Carmen Trueba (2004, p. 149-56) e Tito Barros Leal [de P. Medeiros] (2009, p. 23-31) – que destacam a centralidade da performatividade teatral na formação do *êthos* (ἦθος) cívico –, bem como as leituras de Ana Maria César Pompeu (2004) sobre a dimensão crítica e inversiva da comédia aristofânica, e ainda aplicando a ideia de carnavalização formulada por Mikhail Bakhtin (1987, p. 8-10), este artigo busca analisar como, por meio da paródia e da inversão carnavalesca, Aristófanes constrói uma crítica às estruturas de poder e à exclusão política das mulheres, desestabilizando os limites entre ficção teatral e realidade política na Atenas clássica.

1. Párodo – O teatro como forma cultural: origens, rituais e performatividade

O teatro grego clássico tem origem nos rituais religiosos, especialmente naqueles dedicados a Dioniso, deus do vinho, da fertilidade e do *êthos* festivo. As festas dionisíacas envolviam procissões, danças, música e encenações que evoluíram para formas dramáticas cada vez mais estruturadas, conformando-se na tragédia, na comédia e no drama satírico. Assim sendo, “a história do teatro ocidental começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia” (Berthold, 2007, p. 17), num ambiente de conexão entre homens e deuses por meio da representação ritual, com danças, cantos e recitações.

No mundo helênico, o teatro nunca se limitou a um simples entretenimento, mas constituía verdadeira instituição da pólis, espaço de pedagogia política e de formação do cidadão. A experiência teatral oferecia ao público não apenas emoções, mas também uma visão problematizadora da realidade social. Por meio dela, dilemas éticos e conflitos entre os indivíduos e a cidade eram encenados em toda a sua complexidade, suscitando um amplo debate público.

Nesse sentido, e aplicando o pensamento de Paul Veyne (2008), a teatralidade não reflete propriamente a realidade, mas cria uma “ficção social organizada”, um espaço no qual a sociedade pode imaginar, experimentar e, paradoxalmente, realizar simbolicamente transformações que não seriam viáveis no plano da vida cotidiana. Sob essa perspectiva, o teatro grego deve ser entendido como prática

cultural dotada de funções múltiplas: religiosa, política, pedagógica e estética.

À luz da noção de carnavalização formulada por Mikhail Bakhtin (1987, p. 6-9), percebemos que as comédias aristofânicas se valem da inversão dos papéis sociais, da grotescalização dos valores e da suspensão momentânea das hierarquias, fazendo do riso um instrumento de crítica e reflexão social. Aristófanes, ao trazer as mulheres para o centro da cena política em *Assembleia de Mulheres* (Εκκλησιάζουσαι), opera uma inversão cômica da ordem social, problematizando os limites e as contradições da democracia ateniense.

Essa perspectiva cultural do teatro permite compreender a encenação teatral não apenas como reflexo da sociedade, mas como instância de elaboração simbólica e de conflito entre diferentes visões de mundo. Se aceitarmos a lição proposta por Michel Foucault em sua aula inaugural proferida no Collège de France, em 2 de dezembro de 1970, de que o discurso, ao circular, não é neutro, mas portador de relações de poder (Foucault, 1996, p. 10), então o teatro grego, enquanto discurso culturalmente codificado, deve ser compreendido também como dispositivo de produção de sentidos, normatividades e rupturas.

Expostas algumas das premissas que orientam esta análise, cabe agora examinar como a ética (ἠθική) e a representação do agir se articulam na tradição teatral grega. Como primeiro passo desse debate, parece-nos válido aproximar tragédia (τραγωδία) e comédia (κωμωδία) para, em seguida, localizar *Assembleia de Mulheres* no entrelugar estabelecido entre o riso e a reflexão moral.

2. Episódio I – Ética, tragédia e comédia: entre a ação e a representação

Os gêneros teatrais na Grécia Antiga, em especial a tragédia e a comédia, não se restringem ao entretenimento. Eles constituem modos específicos de representar, pensar e questionar o agir humano no mundo. No capítulo VI da *Poética* de Aristóteles (1449b24-28), lemos que:

A tragédia é, pois, a imitação de uma ação elevada e completa, de certa extensão, em linguagem agradável, cada parte usada de maneira distinta conforme o contexto (narrativa ou canto), imitando a ação e não por narrativa, suscitando ἔλεος (piedade) e φόβος (temor) e, por meio desses sentimentos, promovendo a purificação (κάθαρσις) dessas emoções.

Guardemos.

Já no Livro III da *Ética a Nicômaco*, mais precisamente entre os passos 1110a e 1113b, Aristóteles aprofunda o tema da articulação entre ação e responsabilidade. O Estagirita nos ensina que, embora “a escolha” (προαίρεσις) pareça ser algo voluntário, não devemos confundir as duas coisas, pois elas não são idênticas entre si. A escolha

implica deliberação, enquanto o voluntário não. Além disso, para Aristóteles, a escolha está relacionada às ações que dependem de nós e deve ser entendida como “aquilo que se decide após a deliberação” (1111b5–10).

Sendo assim, o agente ético é aquele que delibera, escolhe com consciência e responde pelos efeitos do seu agir (προαίρεσις). Ao articular a leitura de Édipo Rei à luz da ética aristotélica, Tito Barros Leal propõe que o agir trágico ultrapassa o mero cumprimento do destino. Na tragédia sofocliana, a verdade se desvela por meio da ação e da investigação de Édipo sobre si mesmo. O herói executa um duplo movimento que o conduz à queda e, simultaneamente, o encaminha para uma ascese ética.

Nesse sentido, a tragédia deve ser entendida como palco de formação ética, tal como leciona Carmen Trueba (2004, p. 149-53). Para a autora, a cena trágica apresenta dilemas morais irreversíveis, ajudando, político-didático-ludicamente, a forjar o juízo dos cidadãos, convidados, por meio da representação teatral, à introspecção coletiva. A dor do herói também é a dor da pólis, que assiste ao colapso de seus próprios fundamentos éticos.

Vejamos abaixo trecho de *Édipo Rei* (v. 1482-523),³ passagem que ilustra os argumentos acima expostos:

Com as próprias mãos ela deu fim à existência. Talvez fosse melhor poupar-vos dos detalhes mais dolorosos, pois os fatos lastimáveis não se desenrolaram em vossa presença. 1465 Contudo sabereis o que sofreu Jocasta, até onde eu puder forçar minha memória. Quando a infeliz transpôs a porta do seu quarto lançou-se como louca ao leito nupcial; com as duas mãos ela arrancava seus cabelos. 1470 Depois fechou as portas violentamente, chamando aos gritos Laio há tanto tempo morto, gritando pelo filho que trouxera ao mundo para matar o pai e que a destinaria a ser a mãe de filhos de seu próprio filho, 1475 se merecessem esse nome. Lamentava-se no leito mesmo onde ela havia dado à luz – dizia a infeliz – em dupla geração aquele esposo tido de seu próprio esposo e os outros filhos tidos de seu próprio filho! 1480 Como em seguida ela morreu, não sei contar. Aos gritos Édipo acorreu, mas também ele não pôde presenciar a morte da rainha. Os nossos olhos não se despregavam dele correndo como um louco em todos os sentidos, 1485 pedindo em altos brados que um de nós lhe desselogo um punhal, gritando-nos que lhe disséssemos onde se achava sua esposa (esposa não, mas a mulher de cujo seio maternos saíram ele próprio e todos os seus filhos). 1490 Em seu furor não sei que deus fê-lo encontrá-la (não foi nenhum de nós que estávamos por perto). Então, depois de dar um

grito horripilante, como se alguém o conduzisse ele atirou-se de encontro à dupla porta: fez girar os gonzos, 1495 e se precipitou no interior da alcova. Pudemos ver, pendente de uma corda, a esposa; o laço retorcido ainda a estrangulava. Ao contemplar o quadro, entre urros horrorosos do desditoso rei desfez depressa o laço 1500 que a suspendia; a infeliz caiu por terra. Vimos, então, coisas terríveis. De repente rei tirou das roupas dela uns broches de ouro que as adornavam, segurou-os firmemente e sem vacilação furou os próprios olhos, 1505 gritando que eles não seriam testemunhas nem de seus infortúnios nem de seus pecados: “nas sombras em que viverei de agora em diante”, dizia ele, “já não reconhecerei aqueles que não quero mais reconhecer!” 1510 Vociferando alucinado, ainda erguia as pálpebras e desferia novos golpes. O sangue que descia em jatos de seus olhos molhava toda a sua face, até a barba; não eram simples gotas, mas uma torrente, 1515 sanguinolenta chuva em jorros incessantes. São ele e ela os causadores desses males, e os infortúnios do marido e da mulher estão inseparavelmente entrelaçados. Ambos provaram antes a felicidade, 1520 herança antiga; hoje lhes restam só gemidos, vergonha, maldição e morte, ou, em resumo, todos os males, todos, sem faltar um só!

O trecho acima evidencia que a tragédia sofocliana dramatiza as consequências éticas da ação humana. Édipo descobre a verdade, confronta os efeitos de seus atos, assume a responsabilidade por suas escolhas e transforma o próprio corpo em marca visível da culpa e do reconhecimento. A cena trágica se converte, assim, em espaço de reflexão coletiva sobre responsabilidade, justiça e limite humano. O teatro atua, nesse contexto, como instrumento de formação ética da pólis, mobilizando o espectador em torno de problemas morais e políticos compartilhados.

Essa dimensão ética do teatro também se faz presente na comédia. Embora sob outro registro dramático, o texto cômico tematiza o agir humano e contribui, por meio das histórias encenadas no palco, para reflexões sociais, culturais e políticas da cidade. O texto cômico igualmente tematiza o agir ético, contribuindo, por meio das histórias encenadas no palco, para reflexões sociais, culturais e políticas da cidade.

É nesse sentido que o riso proposto por Aristófanes em suas peças não deve ser compreendido apenas como escárnio ou diversão, mas também como forma aguda de crítica política e imaginação social. Segundo Ana Maria César Pompeu (1997), a paródia cômica presente na obra do comediógrafo ateniense desestabiliza o discurso da norma,

permitindo ao público experimentar simbolicamente outras formas de vida coletiva.

Ainda seguindo o pensamento de Pompeu, em *Assembleia de Mulheres*, Aristófanes leva essa experimentação ao extremo, imaginando um regime comunal sob o controle das mulheres. A cena em que as atenienses se disfarçam de homens para tomar a palavra na assembleia (ἐκκλησία; *ekklēsia*), fixada entre os versos 51 e 130 da peça, constitui gesto simultaneamente subversivo e reflexivo. Logo no início da comédia, Praxágora orienta as demais mulheres sobre como devem se apresentar no espaço político masculino: “Colocai, então, vossas barbas; prendei-as firmemente, / e que cada mulher tome o bastão que trouxe, / para que assim pareça um cidadão.”⁴ A inversão cômica produz efeito político imediato: ao imitarem os homens para ocupar a assembleia, as mulheres revelam o caráter performativo da própria autoridade cívica.

O absurdo da proposta – abolir a propriedade privada, instituir a comunhão dos corpos e inverter os papéis de gênero – não visa apenas à comicidade, mas também à crítica da instabilidade democrática de Atenas. O riso, aqui, converte-se em provocação ética: e se o poder estivesse, de fato, nas mãos delas? O que isso diria sobre os homens? Sobre a justiça? Sobre a própria pólis? A título de ilustração, transcrevemos abaixo o discurso proferido por Praxágora no início da assembleia (v. 214-35),⁵ passagem na qual a personagem defende claramente que as mulheres devem assumir o controle político da cidade:

Que elas são melhores do que nós à sua maneira, logo vos convencerei. Primeiro, tingem suas lãs com fervura e tinturas, ao estilo antigo. Não as vereis, posso garantir, com pressa tentando novidades. E não teria sido salva a cidade de Atenas, se houvesse deixado em pazaquilo que funcionava bem, sem buscar o novo em vão? [...] Então, senhores, entreguemos a elas o leme do Estado, e não nos preocupemos, nem investiguemos, nem perguntemos o que pretendem; deixemo-las governar, certos de que as mães-estadistas jamais abandonarão seus filhos soldados.

Da mesma forma como observado em *Lisístrata* – outra peça aristofânica calcada na interferência das mulheres na ordem cívica de Atenas, representada cerca de duas décadas antes da nossa fonte –, *Assembleia de Mulheres* compõe uma poética cômica de inversão. Para Platão, essa *mímēsis* (μίμησις) seria prática danosa e perigosa, justamente por perturbar a ordem racional da cidade. Além disso, na perspectiva do filósofo (*República*, X, 598b), o poeta “não sabe o que diz, mas apenas imita ao acaso” (οὐ γὰρ οἶδεν ἃ λέγει, ἀλλὰ εἰκῇ μιμεῖται).

Entretanto, entendemos que essa perturbação simbólica revela precisamente o caráter ético da comédia. Ao desorganizar a lógica estabelecida, ela obriga a plateia a repensar aquilo que já se configurava como naturalizado.

Entre os versos 204 e 212⁶ da comédia em análise, temos excelente exemplo dessa “desordem” social. No trecho, Praxágora critica os cidadãos que utilizam os recursos públicos em benefício próprio, ao passo que propõe que o governo da cidade seja entregue às mulheres, pois elas, como gestoras dos lares, saberiam administrar melhor os assuntos públicos. Leiamos:

Ah, agora me elogiaís com justiça. Sois vós os culpados disso, povo ateniense. Recebeis salários do erário público, mas cada um só busca o próprio proveito. Ainda assim, se confiarem em mim, podereis ser salvos. Proponho que agora se peça às mulheres que governem a cidade. Pois, em nossas casas, como bem sabeis, são elas que mandam e administram o lar.

A sátira lançada por Aristófanes, baseada no humor político, critica o mau governo dos homens, que arruína a cidade, sugerindo – ironicamente, é verdade – que as mulheres, administradoras da casa (οἶκος), talvez tivessem melhor êxito no governo da pólis.

A ética entre tragédia e comédia, portanto, não constitui oposição, mas tensão criativa. A primeira revela a dor do mundo e a necessidade de compreensão; a segunda expõe os desvios da ordem e a possibilidade de transformação. Ambas partilham o mesmo palco da pólis, onde o agir humano é representado, questionado e, quem sabe, reinventado.

3. Episódio II – Mulheres na pólis: exclusão, subversão e representação

A Grécia clássica construiu sua ideia de cidadania sobre uma estrutura de exclusão sistemática: mulheres, estrangeiros, escravos e crianças estavam fora da participação plena na vida pública. No caso específico das mulheres, essa exclusão era simbólica, política e espacial. Segundo Nicole Loraux (2017, p. 38), a cidade grega não se pensa sem excluir as mulheres de sua representação de si mesma; a pólis edificava-se sobre rígida separação entre o mundo masculino e o feminino. A mulher não apenas ocupava um espaço à parte, mas era constituída como alteridade interna, como aquilo que deve ser mantido fora para que o dentro se organize.

Essa clivagem entre masculino e feminino, entre público e privado, entre *lógos* (λόγος) e corpo, constitui o núcleo simbólico da democracia (δημοκρατία) ateniense. A mulher ocupava, portanto,

posição marginal na estrutura cívica da cidade, tanto por sua condição de gênero quanto pela ausência de participação efetiva na vida política. Ainda seguindo o pensamento de Loraux, podemos entender que a mulher grega não pode ser agente política porque não pode falar no espaço onde se exerce a política; seu corpo é aquilo que a cidade oculta para garantir sua coesão (Loraux, 2017, p. 59).

Nesse contexto, a escolha de Aristófanes por colocar as mulheres no centro da cena política, tal como realizado em *Assembleia de Mulheres* – e em *Lisístrata* –, é profundamente subversiva. A inversão cômica proposta na obra não apenas produz riso, mas também promove reflexão crítica sobre os fundamentos da cidadania e da autoridade.

Aristófanes faz a mulher ocupar o lugar da fala e da decisão, questionando, por meio da farsa cômica, a legitimidade de uma democracia fundada na desigualdade. O texto cômico abre espaço para a possibilidade de uma mulher cidadã. É o que lemos, por exemplo, entre os versos 174 e 176, momento em que Praxágora, expondo sentimento de pertencimento cívico e preocupação com o destino da pólis, pronuncia discurso político recorrente nos textos dramáticos gregos, mas quase sempre reservado aos homens. Diz a personagem: “Tenho, meus amigos, parte igual à vossa nesta nossa pátria, e lamento observar o triste estado dos assuntos da cidade.”⁷

A passagem em destaque não apenas inverte a lógica da autoridade política, mas também abre espaço para o questionamento da razão prática – *phrónesis* (φρόνησις) – entendida como monopólio masculino.⁸

Ante o exposto e concordando com o pensamento de Helene Foley (1990), ao assumirem papéis tradicionalmente masculinos, as mulheres de Aristófanes desestabilizam as fronteiras arbitrárias entre os gêneros, expondo as contradições do discurso patriarcal. A comédia atua, então, como lente social que revela, pelo exagero, aquilo que a ordem política busca ocultar: o risível é também revelador.

À guisa de reforço, retomemos o pensamento de Jean-Pierre Vernant (1990). Para o autor, o riso promovido pelo teatro aristofânico constitui arma crítica capaz de expor as falhas de uma ordem que se pretende natural. O riso assume, assim, função filosófica, pois revela aquilo que se procura ocultar (*ἀποφαινόμενον τὸ γελοῖον*; *apophainómenon tò geloíon*).

Extrapolando a questão da exclusão do feminino da pólis, Nicole Loraux defende que o riso não é apenas aquilo que está fora da cidade, mas também aquilo que a cidade precisa manter fora para poder existir como tal. Essa proposição, presente em *Les expériences* de Tirésias, é ampliada pela ideia de que a cidade é masculina porque necessita negar o feminino como princípio de desordem; entretanto, é justamente esse feminino negado que a funda em silêncio (Loraux, 1997, p. 26). O feminino constitui, assim, uma *heterótēs* (ἑτερότης) estrutural: está excluído, mas sua exclusão é precisamente aquilo que

permite a construção do espaço público racional, masculino e ordenado.

Tal tensão pode ser claramente percebida tanto em *Assembleia de Mulheres* quanto em *Lisístrata*. Em ambos os casos, ainda que por vias distintas, o feminino assume protagonismo político. No caso específico de *Lisístrata*, buscando forçar os homens de Atenas a firmarem paz com os espartanos, as mulheres organizam uma greve de sexo e, para além disso, ao tomarem a Acrópole, também monopolizam as riquezas da cidade.

Em *Lisístrata*, a mulher atua politicamente por meio do corpo, manipulando a libido como instrumento de contenção da guerra. Em *Assembleia de Mulheres*, por outro lado, a subversão proposta por Aristófanes é ainda mais aguda, pois as mulheres passam a ocupar o espaço da deliberação, da racionalidade cívica e da lei, controlando o *lógos politikós* (λόγος πολιτικός). Concordando com Jacqueline de Romilly (2003, p. 115), em *Assembleia de Mulheres* Aristófanes joga com o impensável: mulheres tomando a palavra da lei, ocupando o *lógos* público, como se a ordem da pólis pudesse ser reinventada de seu avesso.

Ao teatralizar essa inversão, o comediógrafo ateniense ativa o potencial crítico da comédia. Aceitando a lição de Paul Veyne (2008, p. 39), a paródia das assembleias, das leis e dos discursos cívicos funciona como “ficção provocadora”: vai além do ridicularizar e projeta outras possibilidades de configuração social. Estamos, assim, diante de uma comédia capaz de operar como dispositivo de pensamento social, a partir do qual a caricatura abre espaço para certa imaginação política (φαντασία πολιτική).

Aceitando a proposta foucaultiana de que o discurso não apenas representa o real, mas também o constitui (Foucault, 1996, p. 11), temos que, ao viabilizar a voz feminina e permitir suas decisões – ainda que na dimensão da cena satírica –, Aristófanes introduz fissuras no discurso da exclusão, promovendo interrogação reflexiva por meio do riso.

Assembleia de Mulheres não deve ser lida como manifesto feminista. Entretanto, a partir das chaves aqui mobilizadas, o texto aristofânico se abre como artefato cultural capaz de dramatizar as tensões entre ordem (τάξις; *táxis*) e desordem (ἄταξον; *átaxon*), entre norma (νόμος; *nómos*) e exceção, entre exclusão e reconhecimento.

Na peça, as mulheres são, ao mesmo tempo, caricatura e espelho invertido da cidade. Presentes na ação, elas desnaturalizam os limites da pólis e apontam para a artificialidade das fronteiras que separam aqueles que têm fala (φωνοῦντες; *phonoúntes*) daqueles que são silenciados (σιωπῶντες; *siōpōntes*).

A representação do feminino, nesse contexto, não constitui apenas fantasia cômica, mas alegoria crítica (ἀλληγορία). O riso revela a fragilidade das instituições; ao vestir a máscara cômica, o teatro expõe a verdade encenada da política real. A ficção desestabiliza a realidade,

operando interrogação viva no interior da sociedade, tal como entende Paul Veyne (2008, p. 43).

Ao imaginar o (im)possível, Aristófanes expõe os limites historicamente construídos da ordem política ateniense. A inversão cômica faz emergir questões que certamente tocaram o público de então: e se a pólis fosse organizada de outra forma? E se o feminino tivesse voz? E se as mulheres atuassem politicamente?

4. Parábase – *Assembleia de Mulheres*: o cômico, o político e o possível

Encenada provavelmente entre 393 e 391 AEC,⁹ durante as Dionísias Urbanas, *Assembleia de Mulheres* deve ser compreendida à luz de seu contexto histórico, marcado pela derrocada da democracia ateniense após a Guerra do Peloponeso (431-404 AEC) e pelas tentativas frustradas de restauração da estabilidade cívica após o regime oligárquico dos Trinta Tiranos (404-403 AEC).¹⁰ Fragilizada, a cidade via-se mergulhada em disputas políticas, escassez econômica e descrédito dos sistemas tradicionais de deliberação. Valendo-se da comédia, Aristófanes constrói crítica aguda a esse cenário de crise, abrindo espaço para repensar as estruturas da pólis.

Em suas *Helênicas*, Xenofonte registrou importantes observações sobre a situação de Atenas no período dos Trinta Tiranos. Os excertos abaixo evidenciam as críticas lançadas pelo discípulo de Sócrates:

11 Após esses acontecimentos, os Trinta, ao assumirem o poder, consideraram necessário estabelecer o mais forte controle possível sobre a cidade.

12 Assim, enviaram Ésquines e Aristóteles a Esparta e solicitaram a Lisandro que lhes fornecesse uma guarnição até que pudessem expulsar os considerados malfeitores e consolidar a constituição.

13 Lisandro persuadiu os espartanos a conceder esse pedido, e eles enviaram uma guarnição sob o comando de Calíbio, o harmosta.¹¹

E mais adiante, no mesmo documento:

1 Assim morreu Terâmenes. Os Trinta, acreditando que então poderiam exercer a tirania sem temor, publicaram um decreto proibindo aqueles que estavam fora da lista de cidadãos de entrar na cidade e expulsaram-nos de suas propriedades, para que eles próprios e seus aliados se apropriassem dessas terras. Quando muitos fugiram para o Pireu, também de lá foram expulsos, enchendo Mégara e Tebas de refugiados.¹²

Aristóteles também constitui fonte importante para a compreensão do período. Na *Política* (V, 10), o filósofo registra que o governo dos Trinta Tiranos representou forma degenerada de oligarquia, uma vez

que a classe dominante abusou do poder para eliminar opositores e enriquecer às custas dos demais. Não nos cabe aqui, entretanto, aprofundar a reflexão sobre o contexto histórico. As fontes acima já oferecem panorama suficiente para compreender o ambiente político no qual se insere *Assembleia de Mulheres*.

Na trama, Praxágora lidera um grupo de mulheres que, disfarçadas de homens, infiltram-se na assembleia para aprovar um projeto de reforma social baseado na coletivização dos bens, na igualdade absoluta e na redistribuição sexual.

Praxágora deixa claro seu objetivo político logo no início da peça. Entre os versos 106 e 110,¹³ lemos:

Nós, mulheres, ousamos realizar este ousado feito, se conseguirmos tomar o leme do Estado e conduzir o navio em meio à tempestade; pois nem velas nem remos já servem para salvá-lo.

O eixo estruturante da peça reside na inversão das normas sociais. A nova ordem imposta pelas mulheres estabelece que ninguém mais terá propriedade privada e que até o corpo será redistribuído conforme lógica igualitária. Essa “utopia grotesca” dialoga criticamente com os modelos filosóficos da época. Como observa Ana Maria César Pompeu (2004), Aristófanes constrói uma crítica cômica das formas de organização política da pólis, desestabilizando, por meio da paródia, projetos de ordenamento social e ideais de cidade justa (*pólis díkē*; πόλις δίκη).

A peça ironiza os projetos de igualdade defendidos pelos sofistas e antecipa – de forma cômica e crítica – certos ideais comunistas expostos na *República* de Platão (V, 462c), sobretudo a noção de que “o bem maior da cidade é a unidade”. Na pena de Aristófanes, entretanto, essa comunhão degenera em cenas burlescas, como a disputa de três velhas pelo direito de copular com um jovem bonito (v. 990-1015).

Retomemos brevemente *Lisístrata*. Se naquela peça o gesto feminino possuía horizonte de restauração da ordem, buscando interromper a guerra e estabelecer a paz, em *Assembleia de Mulheres* o horizonte é de subversão mais profunda. Segundo Nicole Loraux (2017, p. 122), “o feminino, quando emerge no discurso da pólis, o faz como ameaça ou excesso”. Há, portanto, clara diferença entre as duas obras: se em *Lisístrata* o feminino media a reconciliação, em *Assembleia de Mulheres* ele se impõe na condição de lugar do legislador, papel que, no contexto ateniense, não era autorizado às mulheres.

Segundo Pompeu (2022), as mulheres na comédia aristofânica ultrapassam a função meramente caricatural, funcionando como vozes que tensionam os discursos políticos da pólis e permitem a

encenação de outras possibilidades de organização social. Paul Veyne (1983, p. 40) ensina que as ficções sociais nas quais acreditamos organizam nossas ações mais do que a própria realidade. A cidade governada por mulheres não chegou a se realizar na Atenas de Aristófanes, mas sua encenação dramatiza a crise da cidade real. Nesse sentido, o teatro pode ser compreendido como espaço de experimentação simbólica, campo de possibilidades propício à crítica performativa.

Ao dramatizar a assembleia (ἐκκλησία; *ekklēsia*) sob comando feminino, Aristófanes expõe as fragilidades da própria assembleia real. O cômico ultrapassa a dimensão do simples risível e transforma-se em espaço de imaginação política, no qual a pólis, por meio da *kátharsis* (κάθαρσις), vê-se confrontada com seus interditos mais profundos.

Se aceitarmos como válida a lição de Michel Foucault (1996, p. 12), segundo a qual os discursos produzem efeitos de verdade, então o riso aristofânico pode ser compreendido também como gesto epistemológico. Ao colocar mulheres na tribuna, Aristófanes subverte os dispositivos discursivos da autoridade. O riso opera, assim, como mecanismo de desnaturalização política.

Assembleia de Mulheres ultrapassa a crítica política tradicional, instalando-se no terreno daquilo que Jacques Rancière (2005) nomeou “partilha do sensível”, isto é, a reorganização do visível, do dizível e do pensável. Ao fazer do riso ferramenta de deslocamento, Aristófanes desafia o espectador a imaginar formas de vida diferentes. É nesse limiar que o cômico opera: na fronteira entre o real e o imaginado, entre o sistema vigente e seus desdobramentos impensáveis.

Mais do que simples sátira social, *Assembleia de Mulheres* constitui crítica profunda à cultura política ateniense. Valendo-se da farsa e da paródia, o texto cômico suspende as certezas da pólis e convida o espectador a experimentar, por meio do riso, as consequências de outros arranjos possíveis, fazendo emergir verdadeira política do imaginário.

5. Êxodo

Do ponto de vista de uma leitura apoiada nas chaves da História Cultural, *Assembleia de Mulheres*, de Aristófanes, revela-se muito mais do que simples sátira ou divertimento cênico: a peça constitui crítica sofisticada à ordem simbólica e política da pólis ateniense. Por meio da inversão carnavalesca e da paródia, Aristófanes mobiliza o riso como dispositivo de problematização dos fundamentos éticos, sociais e institucionais de seu tempo. O que se desenha no palco, por meio da comédia, é uma forma de pensar o impensável, dar voz ao silenciado e colocar em cena os conflitos estruturais de uma sociedade em crise.

Assembleia de Mulheres projeta, por meio da paródia, uma utopia cômica que, embora caricatural, funciona como espelho invertido da pólis. Se, por um lado, o governo das mulheres – com sua proposta de igualdade extrema, comunhão de bens e abolição da propriedade privada – ridiculariza os excessos da razão política e da ambição reformista, por outro evidencia o esgotamento das soluções tradicionais da democracia ateniense, marcada pela exclusão do feminino, pela fragilidade das instituições e pela desconfiança diante das inovações. Temos assim que a comédia não propõe um projeto político viável, mas um exercício de desfamiliarização que desestabiliza as certezas da ordem estabelecida.

Nesse sentido, a abordagem da História Cultural permite compreender como práticas simbólicas, como o teatro, não apenas refletem, mas também produzem e tensionam as estruturas sociais e políticas de seu tempo. O palco cômico constitui espaço de experimentação simbólica. Aristófanes, longe de ser apenas um comediógrafo (κωμωδός; *kômōidós*), realiza-se como dramaturgo da cidade, da ética e da memória. Pelo exagero, pelo grotesco e pelo riso, ele reconstrói a cena de seu mundo e convida o público a pensar os limites da experiência política. Assim, a comédia aristofânica não ri indistintamente de tudo: ela seleciona seus alvos, intervém nas disputas de seu presente e constrói, por meio do riso, formas específicas de interpretação da realidade histórica.

Estudar *Assembleia de Mulheres* significa, portanto, reconhecer no riso antigo uma forma de reflexão sobre o mundo social e político. A voz caricata das mulheres não representa apenas a desordem, mas também a possibilidade de interrogar os limites da pólis ateniense e de suas formas de exclusão. Mesmo em suas dimensões farsescas, o teatro antigo articulou crítica da razão política, ética e social. A comédia aristofânica, por isso, não constitui prática neutra: ela intervém, questiona e reorganiza simbolicamente o campo do político.

Post scriptum

Ainda em 2020, Francisco Wellington Rodrigues, amigo querido, companheiro de Estudos Clássicos, convidou-me a escrever o artigo aqui presente. A ideia, à época, era que o texto viesse a compor livro organizado pela Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu. Estávamos entusiasmados. Houve, contudo, que Wellington caiu doente. Era covid-19. E o mal lhe chegou em momento de pouco entendimento sobre o vírus. Preocupação e zelo. Estes foram os sentimentos imediatos. Acompanhei o mais próximo possível a evolução clínica do amigo. As notícias sobre o quadro de saúde eram poucas e muitas vezes contraditórias. A preocupação transmutava-se em temor. Wellington foi guerreiro, lutou bom tempo pela vida, mas não resistiu. Entrou para a estatística nefasta derivada da falta de governo durante a pandemia. O temor virou luto.

Longo tempo se passou e o material que deveríamos ter produzido em conjunto para honrar o convite que nos foi feito, ficou parado, dormindo na caixa de entrada do meu correio eletrônico, até que, encontrado numa faxina digital, foi retomado. Passaram-se cinco anos e cá estamos. O livro já foi publicado e, por óbvio, não pudemos participar da edição. Ainda assim retomei o texto. Quis levar o compromisso a termo. Fiz o possível para finalizar o material respeitando, o mais possível, as cerca de 10 páginas originais rascunhadas pelo Wellington. Espero ter conseguido. Espero que o texto esteja do gosto de cada pessoa que o ler, mas desejo mais ainda, que ele agrade aos olhos do meu amigo, vivo em algum outro lugar, quem sabe passeando pelo Reino de Hades ao lado de heróis e ilustres. Talvez até mesmo, conversando com Aristófanes, sobre todo o exposto nestas linhas.

Referencias

- ARISTOPHANES. *The Ecclesiazusae of Aristophanes*. Translation by Benjamin Bickley Rogers. London: George Bell & Sons, 1902.
- ARISTÓFANES. *Assembleia de Mulheres*. Tradução de Margarida Miranda. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DOVER, Kenneth. *Aristophanic Comedy*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- FOLEY, Helene P. *The Politics of Tragic Lamentation*. In: WINKLER, John J.; ZEITLIN, Froma I. (ed.). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 101-143.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- LORAUX, Nicole. *As experiências de Tirésias: o feminino e o homem grego*. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- LORAUX, Nicole. *Los hijos de Atenea: ideas atenienses sobre la ciudadanía y la división de sexos*. Tradução de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Acantilado, 2017.
- MEDEIROS, Tito Barros Leal de Pontes. *Modos trágicos: Édipo à luz das categorias da Ética a Nicômaco de Aristóteles*. 2009. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Filosofia) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Fortaleza, 2009.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.
- POMPEU, Ana Maria César. “As mulheres de Aristófanis: revolução e recepção”. In: POMPEU, Ana Maria César; SILVA, Maria Aparecida

de Oliveira (org.). As mulheres de Aristófanes: revolução e recepção. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. p. 45-60.

POMPEU, Ana Maria César. Lisístrata e seus planos: mulheres e Acrópole, homens não entram (Aristófanes, Lisístrata). 1997. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

POMPEU, Ana Maria César. Aristófanes e Platão: a justiça na pólis. 2004. 169 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2005.

ROGERS, Benjamin Bickley. The Ecclesiazusae of Aristophanes. London: George Bell & Sons, 1902.

ROMILLY, Jacqueline de. A tragédia grega. Tradução de Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2003.

RUNKEL, Martin. Cratini veteris comici graeci fragmenta. Leipzig: Hartmann, 1827.

SOARES, Marina Peixoto. As Rãs, de Aristófanes: introdução, tradução e notas. 2014. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SÓFOCLES. A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

TRUEBA, Carmen. Ética y tragedia en Aristóteles. Barcelona: Anthropos, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e tragédia na Grécia Antiga. Tradução de Anna Lia A. Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 1990.

VEYNE, Paul. Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

VEYNE, Paul. Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante. Paris: Seuil, 1983.

XENOFONTE. Helênicas. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Notas

1

Utilizamos a tradução de Marina Peixoto Soares em *As Rãs, de Aristófanes: introdução, tradução e notas*. Sempre que necessário, indicaremos apenas os versos referentes à peça.

2

Ao lado de Êupolis e Aristófanes, Cratino compunha a principal tríade da comédia antiga ateniense. De sua obra restam apenas fragmentos e testemunhos indiretos. Para uma edição dos fragmentos do autor, cf. Runkel (1827).

3

No original: v. 1237-85. Utilizamos a tradução em versos de Mário da Gama Kury, diretamente vertida do grego para o português, publicada em: Sófocles (2002, p. 85-6). Optamos por essa tradução devido à sua ampla circulação nos estudos clássicos brasileiros e à fluidez interpretativa adequada à discussão ética aqui proposta.

4

Utilizamos a tradução inglesa de Benjamin Bickley Rogers (1902), edição que também apresenta o texto grego. Doravante, as referências à *Assembleia de Mulheres* indicarão apenas os versos da peça. No corpo do texto citamos uma tradução livre de nossa autoria. Em inglês, lemos: “Put on your beards, then; fasten them securely, / And let each woman take the staff she brought, / That so she may appear a citizen.”

5

Tradução livre nossa. Em inglês: “That they are better in their ways than we / I’ll soon convince you. First, they dye their wools / With boiling tinctures, in the ancient style. / You won’t find them, I warrant, in a hurry / Trying new plans. And would it not have saved / The Athenian city had she let alone / Things that worked well, nor idly sought things new? [...] Then let us, gentlemen, give up to them / The helm of State, and not concern ourselves, / Nor pry, nor question what they mean to do; / But let them really govern, knowing this, / The statesman-mothers never will neglect / Their soldier-sons.”

6

Tradução livre nossa. Em inglês: “Ah, now you praise me rightly. / Ye are to blame for this, Athenian people, / Ye draw your wages from the public purse, / Yet each man seeks his private gain alone, / Still, if ye trust me, ye shall yet be saved. / I move that now the womankind be asked / To rule the state. / In our own homes, ye know, / They are the managers and rule the house.”

7

Tradução livre nossa. Em inglês: “I have, my friends, an equal stake with you / In this our country, and I grieve to note / The sad condition of the state’s affairs;”

8

A associação entre feminino e capacidade administrativa também aparece em *Lisístrata*, especialmente a partir do discurso da protagonista entre os versos 505-28, quando a personagem compara o governo da cidade ao trabalho feminino de administrar e ordenar a lã no tear. A passagem reforça a aproximação simbólica entre gestão doméstica (οἶκος; οἶκος) e administração da pólis em Aristófanes.

9

A cronologia de *Assembleia de Mulheres* costuma ser situada entre 393 e 391 AEC, período posterior à restauração democrática ateniense. Para discussões sobre a datação da peça e o contexto histórico de sua encenação, cf. Dover (1972).

10

O regime dos Trinta Tiranos constituiu uma das fases mais violentas da história política ateniense. Implantado após a derrota de Atenas na Guerra do Peloponeso, o governo oligárquico durou entre 404 e 403 AEC, sendo marcado por perseguições políticas, exílios e execuções.

11

Tradução livre nossa. Em inglês: “11 After these events, the Thirty, upon assuming power, deemed it necessary to establish the strongest possible control over the city. / 12 Accordingly, they sent Aeschines and Aristoteles to Sparta and requested Lysander to provide them with a garrison until they could expel the malefactors and establish the constitution. / 13 Lysander persuaded the Spartans to grant this request, and they dispatched a garrison under the command of Callibius, the harmost.” (Xenophon, *Hellenica*, II, 3, 11-13).

12

Tradução livre nossa. Em inglês: “1 So, then, Theramenes died; but the Thirty, thinking that now they could play the tyrant without fear, issued a proclamation forbidding those who were outside the roll to enter the city and evicted them from their estates, in order that they themselves and their friends might have these people’s lands. And when they fled to Piraeus, they drove many of them away from there also, and filled both Megara and Thebes with the refugees.” (Xenophon, *Hellenica*, II, 3, 1).

13

Tradução livre nossa. Em inglês: “We women dare this daring deed to do, / If we can seize upon the helm of state / And trim the ship to weather through the storm; / For neither sails nor oars avail it now.”

Información adicional

redalyc-journal-id: 6017



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=601784294007>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Tito Barros Leal,
Francisco Wellington Rodrigues Lima (in memoriam)
Entre o riso e a *pólis*: A crítica cômica de Aristófanes sob a ótica da História Cultural
Between laughter and the *pólis*: Aristophanes' comic critique through the lens of Cultural History

Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos
vol. 39, p. 1 - 18, 2026
Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, Brasil
editor@classica.org.br

ISSN: 0103-4316
ISSN-E: 2176-6436

DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v39.2026.1229>