

## A ESTRUTURA DO PRÓLOGO E DO PÁRODO DE *ASSEMBLEIA DE MULHERES* DE ARISTÓFANES

GREICE FERREIRA DRUMOND  
*Universidade Federal Fluminense*

### RESUMEN

Este artículo presenta um análisis de la estructura del prólogo y parábasis de *La Asamblea de las Mujeres*, una pieza que marca la transición de la comedia griega para indicar una transformación de los elementos dramáticos, como coro y parábasis, que marca posteriormente la comedia.

### ABSTRACT

This article presents an analysis of the structure of the prologue and *parodos* of *Assemblywomen*, comedy that marks a transition of greek comedy for showing a changing in dramatic elements, such as chorus and *parabasis*, which will let a mark to the comedy in another periods.

### PALABRAS-CLAVE

*Asamblea De Las Mujeres* – Aristófanes - Comedia Griega – Coro - Personaje.

### KEY - WORDS:

*Assemblywomen* – Aristophanes - Greek Comedy – *Chorus*- Characters.

A penúltima peça supérstite de Aristófanes, *Assembleia de Mulheres* (392 a. C.), apresenta algumas modificações em sua estrutura que a fazem ser vista com destaque, quando comparada com as peças anteriores. Por isso mesmo, as análises que procuram definir seu lugar no *corpus* aristofânico são controversas, visto que mudanças fundamentais quanto ao emprego dos elementos dramáticos caracterizam as fases da comédia grega, sendo *Assembleia* considerada, portanto, ora como pertencente ao período antigo, ora ao intermediário.

Para Maidment (1935: 4), *Ecclesiazusae* e *Plutus* são peças estruturalmente distintas da série de comédias anteriores de Aristófanes que se encerra com *Rãs*, produzida em 405. Webster (1952: 13) observa que o período intermediário da comédia grega situa-se entre 400 e 320 a. C., quando Menandro começou a compor. Whitman (1964: 2) e Darden (1976: 101) consideram que a *comédia antiga* teve fim com o término da Guerra do Peloponeso. Para Carrière (1979: 94), *Assembleia de Mulheres* pertence, em princípio, à comédia intermediária. Segal (1996: 1) avalia que a nomenclatura *comédia intermediária* abrange as peças da comédia grega produzidas entre a queda de Atenas (404 a. C.) e a batalha de Queroneia (338 a. C.). Dessa forma, caberia situar *Assembleia de Mulheres* entre as peças da comédia intermediária.

Por outro lado, de acordo com Rothwell (1990: 24), as duas últimas peças de Aristófanes indicam “new directions in the evolution of ancient comedy”, mas, ainda assim, *Ecclesiazusae* “is therefore best seen as essentially a product of Old Comedy”. Flashar (1996: 314-315), aponta para a possibilidade de se analisarem *Assembleia de Mulheres* e *Pluto* como peças de transição para a comédia intermediária, sem que, com isso, elas se separem do restante do *corpus* aristofânico, pois, ao mesmo tempo em que se destacam das demais peças, ainda reproduzem importantes elementos que caracterizam as comédias de Aristófanes do séc. V.

Adriane Duarte considera que, ao se falar em *Assembleia de Mulheres* e *Pluto*, lidamos com peças de transição para a comédia intermediária, sendo elas caracterizadas por terem “um incremento do diálogo em detrimento da lírica coral, uniformização da linguagem e concentração no universo doméstico” (Duarte, 2000: 11).

O fato de se reconhecerem em *Assembleia* elementos que são marcantes em um período posterior da comédia impulsiona nosso estudo, pois temos como objetivo analisar a estrutura da peça em suas duas primeiras seções, prólogo e párodo, a fim de verificarmos os elementos que sofreram transformação nessas duas partes da peça.

Com o título Ἐκκλησιαζοῦσαι, temos uma primeira referência ao elemento dramático fundamental no teatro grego antigo, o coro. Esse termo indica as mulheres que foram convocadas pela heroína a se reunirem em assembleia, disfarçadas de homens, com o objetivo de construir uma nova forma de governo na qual todos os cidadãos teriam acesso aos bens da *pólis*.

Vale notar que, tematicamente, *Assembleia de Mulheres* pode ter sofrido uma influência das ideias políticas e filosóficas que circulavam em Atenas e que, posteriormente, foram apresentadas na *República* de Platão.<sup>1</sup> De qualquer modo, o que sabemos é que a peça foi produzida em um período difícil para os atenienses, pois eles mal tiveram tempo de se recuperarem da crise ocasionada pela Guerra do Peloponeso e já estavam envolvidos em outra batalha, a Guerra Coríntia (395-387/386),<sup>2</sup> que refletiu negativamente no campo econômico.<sup>3</sup>

*Assembleia de Mulheres* é uma comédia que nos remete à *Lisístrata*, produzida em 411 a. C., pois seu enredo também aborda o papel da mulher na administração pública. Entretanto, enquanto na peça do século V o governo feminino era transitório, composto para resolver um problema pontual, a guerra, em *Assembleia*, ele é permanente. Caberá à nova administração tornar disponíveis bens, comida e favores sexuais a todos os cidadãos, sendo necessário somente que eles se disponham a esse novo estado de coisas entregando seus bens e seus corpos para que sejam compartilhados.

No *primeiro prólogo* da peça (vv. 1-284), temos Praxágora, personagem principal, que aparece sozinha no palco, à espera de suas parceiras, as quais comporão o coro da peça. A primeira companheira a entrar é a corifeia, que utiliza em sua fala um dêitico pessoal, o pronome ἡμεῖς, ao dizer “ἡμῶν προσιουσῶν” (v. 31) [enquanto nós estávamos nos aproximando], mostrando que ela não estava só, mas com um grupo de pessoas. Mesmo na fala de Praxágora, podemos perceber que se trata de um grupo, na verdade, de uma parte do coro, pois ela se refere à corifeia usando o pronome pessoal no plural, ὑμᾶς (v. 32), em vez de se dirigir a ele empregando o pronome no singular.

Em *Assembleia de Mulheres*, a corifeia aparece no verso 30 atuando na função de *didaskalos*, ao dirigir cenicamente o coro. É por isso também que, em suas primeiras intervenções, ela não dialoga com Praxágora, mas conclama o grupo que está conduzindo a se aproximar do lugar marcado para o encontro dizendo “ὥρα βαδίζειν [...]” [é hora de irmos] (v. 30). Entendemos que, embora o líder do coro participasse da trama, segundo Dearden (1976: 107), na maior parte do seu tempo, ele trata de organizar o coro, conduzir a

<sup>1</sup> Cf. Carrière (1979: 98); Thiery (1986: 278); MacDowell (1995: 314).

<sup>2</sup> Cf. MacDowell (1995: 301).

<sup>3</sup> Rothwell (1990: 2-5) aponta a possibilidade de os atenienses estarem otimistas com relação à retomada da hegemonia de Atenas nesse tempo.

dança e dar ao auleta o sinal para que ele comece a tocar. Portanto, a proxêmica da corifeia restringe-se à *orkhēstra*, posto que ela atua direcionada ao coro, ainda que tenha surgido em cena para apoiar o projeto da heroína com suas companheiras.

Com a formação do coro, que se deu de forma gradual, Praxágora passa a exercer o comando da ação, durante o ensaio, ordenando cenicamente as companheiras no lugar antes ocupado pela corifeia, que se submete ao comando da heroína. Praxágora passa, como general, a revistar sua tropa, para verificar se todas estão devidamente travestidas, e a treinar o discurso delas, a fim de que atuem como homens na assembleia.

Assim, como podemos observar, temos uma comédia em que o coro se organiza desde o prólogo,<sup>4</sup> sem se manifestar como um grupo. Verificamos que o fato de ele inicialmente não participar de nenhum diálogo no *primeiro prólogo*, mas compor um núcleo à parte, indica um certo distanciamento em que se dará sua atuação.

Para Russo (1994: 6), a aparição das mulheres nos versos iniciais da peça não constitui o párodo, pois elas, como grupo, ficam em silêncio. Ele caracteriza essa formação do coro como uma marca de sua futura desintegração. No entanto, temos a manifestação do coro como grupo somente com o fim do *primeiro prólogo*, marcando o início de uma nova seção, que, em *Assembleia*, denominamos *primeiro párodo* (vv. 285-310). Essa parte da peça era um momento importante do espetáculo, pois, como afirma Zimmermann (1996: 186), o público ficava atento esperando para saber o coro seria colocado em cena.

Para situarmos o *primeiro párodo* da peça nos versos 285-310, levamos em conta que esse tipo de participação em que o coro aparece gradualmente, e não como um bloco homogêneo, já havia sido feito em peças anteriores. Logo, essa formação do coro em *Assembleia* não é inovadora no repertório aristofânico, pois, em *Aves* (414 a.C.), a entrada do coro se dá individualmente, ainda no prólogo, e, em *Lisístrata* (411 a.C.), o coro entra, no párodo, dividido em dois grupos, o masculino e o feminino.<sup>5</sup>

O coro passa a cantar a partir do verso 289. No entanto, como conclui Parker

---

<sup>4</sup> Na tragédia, temos *Suplicantes*, peça de Ésquilo em que o coro composto pelas 50 filhas de Dânao aparece logo no início, mas, nesse caso, temos imediatamente um párodo.

<sup>5</sup> Além dessa forma de composição do coro em *Aves* e *Lisístrata*, lembramos que *Rãs* apresenta também, como *Assembleia de Mulheres*, dois párodos. A diferença com relação a esta última peça consiste em que o coro que canta no *primeiro párodo* de *Rãs* não é o mesmo que atua no segundo. Para Webster (1970: 191), o primeiro párodo de *Assembleia de Mulheres* é uma preparação para a saída do coro condicionada pelo enredo.

(1997: 528), o grupo dirige-se à assembleia entoando uma canção processional, terminando o párodo fora de cena. A inovação desse *primeiro párodo* consiste no fato de que o coro, em vez de entoar um canto de entrada, realiza uma saída, um êxodo. Assim, temos uma mudança na representação do elemento coral que consiste na descaracterização de sua atuação no párodo, pois ele, para ajudar Práxagora, sai de cena. Como é o papel actancial do coro de *Assembleia* atuar como adjuvante, essa ajuda acontecerá extracenicamente. Ainda assim, consideramos essa seção como párodo, pois é a primeira manifestação lírica do coro com um grupo coeso na peça.

Com o fim da canção no párodo, não temos mais o grupo em cena, visto que se dirigiram à assembleia. Assim, verificamos que esse *primeiro párodo*, na verdade, encontra-se metamorfoseado, com as seguintes características: é parte do prólogo, já que começa a se formar no início da peça (1), contém a primeira participação lírica do coro, o que o define como párodo (2), e, no lugar de o canto apresentar o coro ao público, faz-se uma despedida, constituindo-se em uma saída, uma forma de êxodo (3).

O coro, no *primeiro párodo*, atua como elemento cênico indicando a passagem de uma seção a outra, pois, do *primeiro prólogo*, em que atuavam Práxagora, suas duas companheiras e as coreutas, passamos, depois da participação lírica do coro nos versos 285-310, a uma seção com novas personagens, Blépiro, seu vizinho e Cremes.

O *segundo prólogo* acontece temporalmente em paralelo com o *primeiro prólogo*, em que a corifeia exorta as mulheres para que cheguem à assembleia durante o amanhecer (v. 291).

O marido de Práxagora abre a nova seção, o *segundo prólogo* (vv. 311-477), com um monólogo (vv. 311-326), sendo, portanto, identificado como aquele que irá conduzir a cena, assim como sua esposa, pois ela, no *primeiro prólogo*, também abre a peça com um monólogo.

Blépiro, sem suas roupas, reclama em voz alta por não poder sair de casa, sendo ouvido por seu vizinho. O objetivo dessas duas personagens é saber onde estão as respectivas esposas e as vestimentas de ambos, mas eles permanecem na ignorância. A participação do Vizinho<sup>6</sup> é finalizada com o anúncio de que é “hora de ir para a assembleia” (v. 352).

---

<sup>6</sup> A falta de lexicalização da personagem mostra, mais uma vez, que sua atuação não será ampliada na trama.

Na verdade, por essa hora, as mulheres já tinham se dirigido à Pnix. Mas, devido a sua dor de barriga, Blépiro continua em cena, agachado, em mais um monólogo (vv. 357b-371), fazendo uma transição entre as cenas que compõem esse *segundo prólogo*.

Enquanto Blépiro fala, Cremes chega da assembleia e vê seu vizinho ainda agachado (v. 372). Ao ser interpelado por Cremes, Blépiro levanta-se e responde rapidamente em esticomitias às perguntas de Cremes sobre a situação em que ele se encontra, pois ele está não só agachado, mas vestido de roupa feminina (vv. 372-375). A relação entre os dois muda quando Blépiro sabe que o Vizinho vem da *ekklesia* (v. 376), pois este passa a encabeçar as perguntas, cabendo a Cremes respondê-las (vv. 377-404). Dessa forma, caberá à nova personagem o relato da atuação de Praxágora e suas companheiras que teve lugar durante a primeira parte do *segundo prólogo*.

Em geral, as peças supérstites de Aristófanes apresentam em seus prólogos duas partes: uma em que se faz a exposição do plano do herói, seguida de sua execução. Assim, essas duas cenas são tratadas por Mazon (1904: 153) como componentes do prólogo, porque, para ele, não ocorre uma entrada propriamente dita do coro, mas temos ainda uma exposição contínua do plano da protagonista<sup>7</sup> feita por outras personagens. No entanto, concordamos com Russo (1994: 221), que considera essas cenas como um *segundo prólogo*, visto que o coro atua como grupo nos versos do que chamamos de *primeiro párodo* (vv. 285-310).

Observamos ainda que esta seção acontece em paralelo com a atuação das mulheres que ensaiam, no *primeiro prólogo*, e atuam na assembleia, fora de cena. Com a diferença de que nesse *segundo prólogo* a referência à atuação das mulheres na assembleia é feita a partir do ponto de vista masculino. Analisamos, portanto, esta seção como um *segundo prólogo* dividindo-a em duas partes: (1) a cena do diálogo de Blépiro com o Vizinho como um *prólogo paralelo* (vv. 311-357), pois sua ação é simultânea ao que ocorre extracenicamente após o *primeiro prólogo*, i. é, ela ocorre durante a atuação das mulheres na assembleia, (2) e o diálogo seguinte como um *prólogo digressivo* (vv. 358-477), pois o tempo já tinha avançado, sendo necessário, portanto, retomar diegeticamente o que aconteceu fora de cena tanto para as personagens como para o público. Consideramos o *prólogo digressivo* como uma retomada do que aconteceu no drama, mas que não foi encenado.

---

<sup>7</sup> Para Mazon (1904: 153), o párodo ocorre somente nos versos 478-503. Para Gil Fernández (1996, *passim*), o prólogo influi nas cenas (vv. 311-477) que seguem o párodo (vv. 285-310).

Dessa maneira, não percebemos uma alteração na ação da peça nos versos 311-357, que constituem a parte paralela do *segundo prólogo*, pois há um *continuum* com o *primeiro párodo* que foi entrecortado pela atuação do coro no *primeiro párodo* para que se mostrasse um outro lado da ação das mulheres que afetou os homens, enquanto elas agiam. Com relação aos versos seguintes (vv. 358-477), na digressão, o que encontramos é um relato do que aconteceu quando Praxágora e o coro chegaram à Pnix e uma descrição do efeito causado pela atuação das mulheres na assembleia.

A abertura da primeira cena nesse *segundo prólogo* ocorre como no *primeiro prólogo* com a personagem falando sozinha. Não tratamos essa primeira parte como um elemento de transição entre as duas cenas desse *segundo prólogo* por considerarmos que a participação do coro nos versos 285-310 consiste em uma espécie de cortina que muda o ambiente cênico, fazendo a pausa dramática para que entrem novas personagens.

Como a transição de cena já foi feita pelo coro, esse monólogo nos mostra a similaridade que o *segundo prólogo* tem com o primeiro, pois também se inicia com uma personagem falando sozinha na *skéné*. Assim, o *segundo prólogo* mantém a relação com o que estava sendo tratado no prólogo anterior, já que o travestimento das mulheres, que tiveram de tomar as roupas de seus maridos na surdina no *primeiro prólogo*, é apresentado nesse *segundo prólogo* sob o ponto de vista daqueles que ficaram sem suas roupas.

O diálogo de Blépiro e seu Vizinho (vv. 327-357) esclarece ao público o porquê da pouca presença dos homens na assembleia, visto que as esposas tinham usado suas roupas antes de eles acordarem. Então, enquanto as mulheres vão ao encontro de Praxágora com a roupa de seus maridos, estes, ao acordarem, procuram seus mantos e sapatos (vv. 329-347), sem encontrá-los.

A partir do verso 358, temos a segunda parte do *segundo prólogo* que se inicia com um outro monólogo de Blépiro (vv. 358-371), que fica sozinho em cena com a saída do Vizinho no verso 356. Esse trecho serve de transição para a chegada de outra personagem, ocorrendo, portanto, uma passagem no tempo da ação da peça e uma mudança de cena. O encontro de Cremes e Blépiro cria a ocasião para que a nova personagem relate acerca da atuação de Praxágora na assembleia, visto que a vitória da heroína ocorreu em paralelo com a primeira parte do *segundo prólogo*.

A conquista do objeto de Praxágora, anunciado desde o *primeiro prólogo*, era

o momento mais esperado da peça, pois a comédia aristofânica consiste em representar a realização do projeto do herói e as consequências de sua execução, dividindo, muitas vezes, as peças cômicas em duas partes, uma, que segue até o *agón*, sendo separada pela parábase, e outra, que mostra as consequências da vitória do herói, após a parábase.

A partir do verso 460, Cremes deixa de descrever a atuação das mulheres na assembleia e responde às questões de Blépiro sobre o novo estado de coisas, explicando ao companheiro como agora os cidadãos devem se comportar. Com isso, sabemos que os homens devem deixar de atender às convocações para irem à assembleia, pois essa incumbência cabe às mulheres. Aliás, ocorre, como resultado do plano de Praxágora, uma inversão de papéis: enquanto as mulheres vão à assembleia e sustentam a casa, os homens podem ficar em casa e acordar tarde (vv. 458-466). Mas isso não significa que a vida será mais fácil, visto que, nessa nova conjuntura, os homens são obrigados a satisfazer sexualmente suas parceiras, ainda que não tenham vigor para isso (vv. 467-471a).

No aspecto cênico e dramático, essa seção apresenta uma proxêmica bastante dinâmica em que, mais uma vez, encontram-se dois núcleos distintos de atuação de personagens por meio do encontro estabelecido primeiramente entre Blépiro e seu Vizinho e, em seguida, entre Blépiro e Cremes, diferenciando-se da divisão apresentada entre dois núcleos no *primeiro prólogo*, pois, neste, os núcleos atuam paralelamente, enquanto, no *segundo prólogo*, um sucede ao outro.

Como pode ser verificado, nessa seção, Blépiro é o condutor da cena, reproduzindo a atuação de Praxágora no *primeiro prólogo*. Mas, no *segundo prólogo*, é mostrado o ponto de vista dos homens relativo à ação das mulheres ocorrida extracenicamente. Logo, não só no drama, mas também em termos espaciais, a *skéné* passa a ser ocupada em sua totalidade por personagens do sexo masculino.

A duplicação da estrutura prólogo-párodos aponta-nos o fato de que essa composição, no que nos foi transmitido textualmente, concentra-se mais em uma exposição narrativa que performática da ação, já que objetivo principal da heroína, a tomada do poder pelas mulheres, delineada desde o início da peça e, portanto, bastante aguardada, não é encenada, mas contada digressivamente no *segundo prólogo*.

A retomada que é feita para se apresentar ao público a realização do projeto da heroína faz com que haja uma ruptura na ação da peça, tornando-a descontínua. Como cabe

no prólogo a exposição o plano do herói, nesse *segundo prólogo*, o público já conhecia o plano da heroína de levar as mulheres à assembleia disfarçadas de homens para votar em prol da proposta de se entregar a administração da cidade a elas.

Dessa forma, podemos antever essa realização do projeto da protagonista no *primeiro prólogo*, por meio de um ensaio, ainda que a execução do plano de Praxágora não faça parte da *performance*, o que evita um deslocamento das personagens até a Pnix em cena. As eventuais oposições ocorridas durante a assembleia foram representadas no relato de Cremes e na reação de Blépiro e seu Vizinho, durante o *segundo prólogo*, isto é, após a vitória de Praxágora na assembleia.

Ao tratarmos das partes estruturais duplicadas, podemos nos remeter à peça *Rãs* que é tida como “a última das peças da comédia antiga” (Thiercy, 1986: 236),<sup>8</sup> pois nela encontramos o maior número de elementos duplicados: prólogo, párodo, parábase.<sup>9</sup> Mesmo assim, *Rãs* ainda é considerada uma comédia da fase antiga pelo tratamento dado ao coro, que continua a atuar como nas peças anteriores.<sup>10</sup>

Dessa forma, não é de se estranhar que, em *Assembleia de Mulheres*, haja o uso de algo que já tinha sido colocado em cena e que funcionara bem, posto que a peça *Rãs* venceu o concurso em primeiro lugar. O fato de se duplicarem as seções em *Assembleia* é fruto, portanto, de um experimentalismo que deu certo.

Em *Assembleia de Mulheres*, o *segundo párodo* (vv. 478-503) ocorre com a entrada do coro em grupo marchando sob a condução da corifeia para dar suporte à heroína. A líder do coro está exortando suas companheiras a seguirem em frente olhando para trás, para os lados, a fim de verificar se alguém as observava (vv. 478-482). É interessante notar que a ordem para a marcha é marcada no primeiro verso pelo uso de um simples *métron* anapéstico (----),<sup>11</sup> o qual, segundo Parker (1997: 530), indica um “estilo militar”: “ἐμβῆτα

<sup>8</sup> Para English (2005: 5), *Rãs* delinea os traços encontrados em *Assembleia* e *Pluto*.

<sup>9</sup> Cf. Duarte (2000: 175).

<sup>10</sup> Devemos apontar outras atuações especiais do coro em *Nuvens* (423 a.C.), na qual o coro começa a cantar sem ser visto pela personagem Estrepsíades, em *Aves* (414 a.C.), cujos coreutas aparecem um a um, e não em grupo, e em *Tesmoforiantes* (411 a.C.), em que não é feito um anúncio da entrada do coro, que se dirige à orquestra em silêncio no verso 280 e passa a cantar no verso 312. Zimmermann (1996: 183) considera que nessas peças, às quais ele soma *Rãs* e *Assembleia de Mulheres*, ocorre um párodo que foge dos moldes tradicionais. Para ele, o termo párodo é usado com relação a essas peças “por conveniência” (*ibidem, loc. cit.*).

<sup>11</sup> No verso em questão, os quatro tempos do *métron* anapéstico (uu – uu –) são compostos por dois pés espondeíacos (---), formando os quatro tempos em dipodia em que se reúnem dois pés iguais para se formar uma unidade.

χώρει” (v. 478) [Vá em frente, avance!].

Segundo Gil Fernández (1996: 24), o coro faz sua entrada quando “o espectador tem notícia dos pressupostos e da finalidade da peça”, o que já tinha sido feito nos dois prólogos da comédia. O párodo consiste na entrada do coro para participar da peça como um grupo, posicionando-se a favor (*Cavaleiros, Paz*) ou contra a ação do herói (*Acarnenses, Lisístrata*). Os coreutas também podem se agrupar para a prática de alguma atividade, como em *Tesmoforiantes e Rãs*, em que os membros se reúnem para um festival religioso. Logo, *Assembleia de Mulheres* consegue apresentar ao seu público o coro se reunindo em dois momentos, a fim de se posicionar ao lado da heroína.

Nesse *segundo párodo*, o coro encontra-se travestido e, depois de cumprir seu papel de adjuvante na assembleia, trata de se desvencilhar do disfarce para não ser descoberto e, mais uma vez, o acessório é apresentado como um elemento que capacita a personagem a se transformar em uma outra, pois é dada a ordem de tirar a indumentária para que as coreutas pudessem voltar a ser elas mesmas quando o coro ordena no verso 499a: “πάλιν μετασκευάζε σαυ-/ τήν αὔθις ἤπερ ἦσθα” [troque de roupa mais uma vez e torne-se de novo você mesma].

Observamos que o canto do coro nesse *segundo párodo* é marcado pelo predomínio dos versos iâmbicos, em dímetros e trímetros, o que torna essa participação coral com um fraco teor lírico, estando mais próxima da fala<sup>12</sup>. Podemos comparar essa cena com a primeira *performance* do coro no *primeiro párodo* que se despede cantando em eólio-coriâmbico, ritmo muito mais vibrante que o verso iâmbico.

O *segundo párodo* permite a transição para uma próxima seção, pois a corifeia anuncia no verso 500 a aproximação da *strategós*, e, assim, Praxágora é recebida em um novo ambiente cênico.

Em *Assembleia de Mulheres*, o coro participa do drama até o *agón*, seção da comédia em que a atuação do coro era essencial em sua estrutura. Como consequência do silenciamento do coro depois do *agón*, uma seção que era peculiar à comédia aristofânica, a parábase, deixa de existir na comédia de transição, pois, como ela é estruturada com base na participação do coro, não teria como ser composta sem sua atuação.

---

<sup>12</sup> Na *Poética* de Aristóteles, temos a referência ao metro iâmbico, usado nos diálogos, como sendo “o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente” (*Poét.*, IV, 1449a25).

Em toda essa discussão acerca do lugar da peça no *corpus* aristofânico, percebemos que o papel de *Assembleia de Mulheres* no rol das comédias compostas por Aristófanes é o de indicar o caminho, ainda que de forma experimental, para uma nova forma que ainda irá se cristalizar.

## **BIBLIOGRAFIA**

- CARRIÈRE, J. C. (1979) *Le carnaval et la politique: une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris.
- DEARDEN, C. W. (1976) *The Stage of Aristophanes*, London.
- DUARTE, A. da Silva (2000) *O dono da voz e a voz do dono – a parábase na comédia de Aristófanes*, São Paulo.
- ENGLISH, M. (2005) “The evolution of Aristophanic Stagecraft”, *Leeds International Classical Studies* 4.03. Disponível em: <[www.leeds.ac.uk/classics/lics/](http://www.leeds.ac.uk/classics/lics/)>. Acesso em 09 out. 2007.
- FLASHAR, H. (1996) “The Originality of Aristophanes’ Last Plays”. en Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*, New York: 314-128.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (1996) *Aristófanes*, Madrid.
- MACDOWELL, D. M. (1995) *Aristophanes and Athens*, Oxford.
- MAZON, P. (1904) *Essai sur la composition des comédies d’Aristophanes*, Paris.
- PARKER, L. E. (1997) *The Songs of Aristophanes*, Oxford.
- ROTHWELL, K. S. (1990) *Politics and Persuasion in Aristophanes Ecclesiazusae*, Leiden.
- RUSSO, C. F. (1994) *Aristophanes: an author for the stage*, London, New York.
- SEGAL, E. (ed.). (1996) *Oxford Readings in Aristophanes*, New York.
- THIERCY, P. (1986) *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.
- WEBSTER, T. B.L. (1970) *The Greek Chorus*, London.
- WHITMAN, C. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, Toronto. [Martin Classical Lectures XIX]
- ZIMMERMANN, B. (1996) “The *Parodoi* of the Aristophanic Comedies”, en Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*, New York: 182-193.

**TEXTOS E COMENTÁRIOS:**

DUPONT-ROC, R.; Lallot, J. (1980) *Aristote: La Poétique. Texte, traduction, notes*, Paris.

HALL, F.W.; Geldart, W.M. (1906) *Aristophanis Comoediae: Acharnenses, Equites, Nubes, Vespas, Pacem, Aves. Text and notes*, New York.

HALL, F.W.; Geldart, W.M. (1907) *Aristophanis Comoediae: Lysistratam, Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas, Plutum, Fragmenta. T. II. Text and notes*, New York.

HENDERSON, J. (2002) *Aristophanes: Frogs, Assemblywomen, Wealth. Text, notes, transl*, Cambridge, Massachusetts.

SOMMERSTEIN, A H. (1998) *Ecclesiazusae. Transl., notes and text*, Warminster.