

As Dionisiacas urbanas e as representações teatrais em Atenas

DAISI MALHADAS

As representações teatrais em Atenas, na época clássica, estavam inseridas em festas dionisiacas, como um dos cultos que compunham essas celebrações em honra de Dioniso.

Superiores em brilho e organização às celebrações dionisiacas de todo o mundo helênico, celebravam-se, em Atenas, por ano, cinco festas de culto a Dioniso: as Lenéias (em janeiro-fevereiro), as Antesterias (em fevereiro-março), as Dionisiacas urbanas (em março-abril), as Oscoforias (na segunda quinzena de outubro) e as Dionisiacas rurais (em Dezembro-janeiro). Dessas festas as mais importantes eram as Antesterias, as Lenéias e as Dionisiacas urbanas, sendo que apenas nas duas últimas havia, entre suas cerimônias, representações teatrais sob forma de concurso. Nas Dionisiacas urbanas, as representações foram incluídas a partir de 536 ou 533 a.C., com concursos de tragédias; os concursos de comédias começaram em 488 ou 486 a.C. Nas Lenéias, a comédia foi admitida oficialmente em 442 a.C. e a tragédia em 433 a.C.

Pouco sabemos a respeito das Lenéias ou Dionisiacas do Lenáion, ignorando-se mesmo a verdadeira significação de seu nome. Derivaria de "lênós", lagar, ou seria um outro nome atribuído às Bacantes. Poderia, ainda, estar relacionado com o nome do local das celebrações: Limnai, os Charcos, onde, por estar o primeiro lagar inventado pelo deus do vinho, teria sido erguido o santuário de "Diónyos en Límnais". Suas cerimônias, organizadas e presididas pelo arconte-rei, ocorriam no mês de Gamélión, no inverno, portanto, e compunham-se de uma procissão em que extravasava a alegria dionisiaca e de um concurso de tragédias e comédias.

A participação unicamente de atenienses — pois, no inverno, o mar não é navegável — é confirmada por Aristófanes na peça *Os Acarnenses*: “Estamos entre nós e é o concurso das Lenéias; ainda não chegaram estrangeiros... mas estamos sós agora, sem mistura” (v. 504/5 e v. 507). Enquanto Aristófanes, como outros poetas cômicos, concorreu várias vezes nas Lenéias, os poetas trágicos raramente nelas apresentavam suas peças.

AS DIONISIÁCAS URBANAS

Não sabemos, com exatidão, o ano em que foram instituídas as Dionisiácas urbanas.¹ Podemos apenas estabelecer, considerando que eram presididas pelo arconte-epônimo, que não o foram antes de 683 ou 682, data em que esse magistrado passa a ser assim designado — antes era apenas arconte — e em que se tornam anuais as eleições para o exercício desse arcontado.² Segundo alguns historiadores, as Dionisiácas urbanas não devem a Pisístrato apenas o esplendor e a organização que as notabilizam no V século. Esse tirano, protetor das artes e das letras, sensível ao desenvolvimento do espírito religioso do povo, teria mesmo instituído essas celebrações.³ Nesse caso, sua instituição teria ocorrido entre 561, início da tirania de Pisístrato, e 533, quando se integraram, nessas festas, as representações de tragédias.

1. As Dionisiácas urbanas eram também chamadas Grandes Dionisiácas ou simplesmente Dionisiácas, como atestam algumas passagens de autores gregos. Tucídides refere-se a essas festas como Dionisiácas urbanas (V, 20,1: ἐκ Διονυσίων... τῶν ἀστικῶν — ek Dionysíōn... ton astikón) e apenas como Dionisiácas (V, 23,4: τὰ Διονύσια — ta Dionysia.) Demóstenes também emprega estes dois nomes (*Contra Mídias*, 10: τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις — tois en ástei Dionysíois; *Contra Timarco*, 43: Διονυσίων τῶν ἐν ἄστει — Dionysíōn ton en ástei; *Contra Mídias*, 1: τοῖς Διονυσίοις — tois Dionysíois). Em Aristóteles encontramos o nome Grandes Dionisiácas (*Constituição de Atenas*, LVI, 4: Διονυσίων τῶν μεγάλων — Dionysíōn ton megálon) ao lado de Dionisiácas (*Constituição de Atenas*, LVI, 3: Διονύσια — Dionysia).

2. Esse arcontado que inicialmente era vitalício, tornou-se em 725 a.C., decenal e em 683 ou 682 a.C., anual. Acrescentou-se, então, a qualificação de epônimo, porque o ateniense investido dessa magistratura tinha a honra de dar seu nome ao ano em que a exercia.

3. PIERRE LÉVEQUE. *L'Aventure Grecque*. Paris, Librairie Armand Colin, 1964; tradução portuguesa de Raul Miguel Rosado Fernandes, Lisboa,

Como as Dionisiácas urbanas eram celebradas na primavera,⁴ não constituíam apenas uma atração para os atenienses. No fim de março, passado o inverno, o mar se tornava navegável e acorriam para Atenas estrangeiros de todas as partes, para prazeres e negócios públicos ou particulares.⁵ Êsquines refere-se a homenagens que eram prestadas no teatro diante de todos os gregos (ἐναντίον ἀπάντων τῶν Ἑλλήνων — enantíon hepántōn tōn Hellénōn — *Contra Ctesifão* 43). Demóstenes, em *Contra Mídias*, afirma que, estando presente no teatro, como corego, fora insultado diante de muitos estrangeiros e cidadãos (πολλῶν καὶ ξένων καὶ πολιτῶν — pollōn kai xénōn kai politōn — § 74). Isócrates nos informa que os aliados, após a Confederação Marítima de Delos, levavam seu tributo nessa ocasião e os apresentavam no teatro (*Paz*, 82). Segundo Tucídides, para ratificar as cláusulas da paz de cinquenta anos entre lacedemônios e atenienses, os primeiros iriam a Atenas por ocasião das Dionisiácas urbanas e os últimos a Esparta, por ocasião das Hiacintias (V, 23,4).

Além dos dias das cerimônias serem feriados, algumas medidas contribuía para favorecer a descontração e garantir a participação do povo. Era costume, nas Dionisiácas, libertar prisioneiros sob fiança. Alguns, ainda, conseguiam fugir, como o pai de Androcião, que, conforme nos conta Demóstenes, se evadira da prisão e, de ferros nos pés, fora visto dançando na procissão (*Contra Androcião*, 68). E para tranqüilidade dos atenienses, a lei de Evégoros estabelecia que durante a procissão das Dionisiácas urbanas — como também no transcurso de outras festas — não era permitido aceitar ou executar hipotecas (Dem. *Contra Mídias*, 10).

Edições Cosmos, 1967, p. 193; ROBERT COHEN. *Nouvelle Histoire Grecque*. Paris, Hachette, 1935, p. 89.

4. Um ditirambo de Píndaro composto para um concurso em Dionisiácas urbanas põe em relevo a estação do ano: "ó deuses... que vindes... receber coroas de violetas e os cantos que se colhem na primavera... vim celebrar... quando, ao abrir-se o aposento das Horas, uma floração doce como o néctar nos traz a primavera perfumada". fragmento 45.

5. Como diz o "tagarela" de Teofrasto: "estão chegando muitos estrangeiros... a partir das Dionisiácas o mar é navegável." (*Caráter* III, 3). Deve-se entender por estrangeiros (ξένοι — xénoi) os gregos de outras cidades.

Nessas condições favoráveis e com a presença de atenienses e de estrangeiros, desenrolavam-se todos os atos dessa grande celebração: o “proagón”, a procissão, os concursos ditirâmicos, o “cômos”, as representações teatrais.

“PROAGŌN”

No dia 8 da primeira década do mês de “elaphébolión”,⁶ um sacrifício em honra de Asclépio, deus da saúde, marcava a abertura das Dionisiacas urbanas. Cantava-se um peã e em nome da “pólis” oferecia-se o sacrifício, para pedir, certamente, no momento em que o ano se renovava com a chegada da primavera, a saúde para a cidade. Nesse mesmo dia,⁷ tinha lugar o primeiro ato da festa: o “proagón”. Era uma cerimônia preliminar ao concurso teatral — o que explica seu nome — em que se tornava pública a escolha das peças, dos atores e dos coros que iam concorrer. As peças eram escolhidas pelo arconte-epônimo, com bastante antecedência, por causa dos ensaios dos coros e dos atores. Não sabemos se havia critérios para a escolha. O poeta que desejava concorrer encaminhava seu pedido de um coro ao arconte e, talvez, lhe lesse alguns trechos de suas peças.⁸ Escolhidas as peças, o arconte designava⁹ os coregos, entre os cidadãos indicados pelas tribos, para a sub-

6. O mês ateniense era dividido em três partes, contando-se, em cada uma delas, os dias de 1 a 10. O “elaphebolion corresponderia, por aproximação, ao fim de março e início de abril.

7. Por uma passagem de Ésquines, sabemos que o sacrifício a Asclépio e o «proagón» eram no mesmo dia. (*Contra Ctesifão*, 69).

8. V. PLATAO. *Leis* VII, 817 d.

9. O arconte era assistido, na designação dos coregos, pelo “epimeletes”. Cada tribo escolhia dois por aclamação (Dem. *Contra Mídias* 13 e 15). O conjunto de “epimeletes ajudava, também, na organização da procissão e do sacrifício. O “agonothêtes” só participará dessas tarefas no fim do IV século. (ARISTÓTELES. *Constituição de Atenas*, LVI, 3, 4, 5).

venção dos coros e a supervisão dos ensaios.¹⁰ A partir de 449,¹¹ o arconte escolhia, também, após um concurso de atores, os protagonistas.¹² O conjunto corego, poeta e protagonista, era estabelecido por um sorteio, mas para equilibrar as oportunidades dos autores trágicos, cada protagonista interpretava uma tragédia de cada concorrente. No “proagón” se anunciavam, então, os títulos das peças escolhidas e, talvez, o assunto de cada uma, com a apresentação ao público dos respectivos poetas, atores e coros. No Odeon,¹³ sobre um estrado provisório (ὄκρίβας — okríbas), o poeta, com seus atores e seu coro, apresentava-se diante do público. Não usavam máscaras nem as indumentárias da representação, mas todos, inclusive o poeta, vestiam roupas de festas e traziam a cabeça coroadas.¹⁴ O próprio poeta, nesse momento, anunciava o título e o assunto de sua peça.¹⁵

10. O Estado pagava os honorários dos poetas e dos atores, com sucesso ou não, e seus prêmios. As despesas do corego abrangiam: salários dos flautistas, cantores e treinadores; aquisição das vestimentas do coro; manutenção do coro desde os ensaios até a representação; um banquete para o coro após o concurso. — No início do V século, o próprio poeta ensinava e regia o coro — e até interpretava, como fez Êsquilo. Depois, além da supervisão do corego, havia “chorodidáscalos” para ensaiar o coro. Na metade do IV século, ou talvez antes, o corego formava o coro com cantores profissionais. (ARISTÓTELES. *Retórica* 1403 b). Mas tanto os componentes do coro como o “chorodidáscalos” eram cidadãos. De 12 coreutas, passou-se, com Sófocles, para 15, incluindo-se o corifeu; o coro da comédia compunha-se de 24 coreutas.

11. Até esta data a escolha era feita pelo próprio poeta.

12. O protagonista era também um diretor de companhia teatral que, aprovado, levava os outros atores — mais um com Êsquilo e mais dois, a partir de Sófocles — e tinha o material necessário para a representação. Os protagonistas que já haviam vencido em Dionisiacas de anos anteriores eram dispensados do concurso. Os atores eram livres de nascimento e pessoas muito consideradas; sua profissão não podia ser malvista, já que o teatro tinha um caráter sagrado.

13. Não sabemos se no antigo ou no construído por Péricles.

14. Em PLATÃO. *Banquete* 194 a, temos uma referência ao “proagón que confirma a apresentação do poeta com os atores subindo ao estrado diante de uma platéia numerosa. Quanto às vestes e ao uso de coroa é significativa a seguinte passagem da “Vida de Eurípedes”: “Dizem, também, que Sófocles, tendo sido informado que ele (Eurípedes) morrera, apresentou-se com vestes de luto e fez o coro e os atores se apresentarem sem coroa no “proagón” (45 ss).

15. A passagem já citada do *Banquete* de Platão é clara quanto ao fato do próprio poeta apresentar a peça. Pickard-Cambridge, analisando o emprego de

A PROCISSÃO

No dia seguinte ao "proagón", havia uma procissão — πομπή (pompe) para conduzir a estátua de Dioniso Eleutereu de seu templo ao teatro. A procissão, dirigindo-se primeiro para um santuário do deus perto da Academia,¹⁶ reunia cidadãos, metecos e estrangeiros. Destacava-se no cortejo a presença de magistrados — certamente o arconte-epônimo à frente — sacerdotes, cavaleiros, canefores (virgens atenienses com cestas de oferendas), coros e coregos. Seguiam atrás os bois que iam ser oferecidos em sacrifício. Como lembrança da exigência do deus por ocasião da instituição de seu culto em Atenas, carregavam-se falos.¹⁷ Durante o trajeto cantava-se e os coros, antes da procissão deixar Atenas, dançavam junto a altares ou edifícios sagrados, principalmente na ágora, diante do altar dos Doze Deuses. Sacrifícios e banquetes preenchiam o restante do dia. Ao anoitecer, o cortejo voltava a Atenas, à luz de tochas, e colocava a estátua no teatro, que assim se tornava um espaço sagrado.

λόγος (logos) neste texto e em outros (ARISTÓFANES. *Vespas* 54, *Paz* 50), argumenta em favor do anúncio não só do título mas também do assunto da peça (*The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, At the Clarendon Press, 1968, p. 67 da ed. 1969).

16. Da porta de Dípilo, a noroeste de Atenas, saía uma estrada arborizada, de 1 km aproximadamente, que levava à Academia. Na mesma direção, na altura da fronteira entre a Beócia e a Ática, estava Eléuteras, de cujo santuário um certo Pégaso teria partido com a estátua de Dioniso para introduzir o culto deste deus em Atenas. A procissão ao levar a estátua para a Academia, para de lá trazê-la para o teatro, estava, certamente, revivendo o advento de Dioniso Eleutereu. (Pausânias I, 29,2 e I, 38,8; ÉDOUARD DES PLACES. *La Religion Grecque*. Paris, Editions A. et J. Picard, 1969, p. 35).

17. Segundo um comentário (escólio) ao verso 243 da *Comédia Acarnenses* de Aristófanos, os atenienses, de início, não receberam bem o deus e por isso foram atingidos por uma peste da qual se libertaram quando, por advertência de um oráculo, fizeram falos em honra de Dioniso (*Apud* PICKARD — Cambridge, *op. cit.*, p. 67).

OS CONCURSOS DITIRÂMBICOS E OS "CÔMOS"

O ditirambo, hino coral executado em honra de Dioniso, mesmo após ter dado origem à tragédia,¹⁸ não desapareceu. Ao contrário, teve assegurada sua existência autônoma, quando, em 508 a.C., seu concurso foi instituído nas Dionisiácas urbanas, no dia anterior às representações teatrais. Para esse concurso, as dez tribos de Atenas, após escolher cada uma seu corego, preparavam coros de homens e coros de meninos.¹⁹ Cada coro cantava seu ditirambo com o acompanhamento de flautas e dançava fazendo evoluções ao redor do altar de Dioniso no centro da orquestra do teatro.²⁰

Após os concursos, as vitórias eram festejadas com banquetes seguidos de "cômos" (κῶμος): os convidados percorriam as ruas com música, cantos e danças.

AS REPRESENTAÇÕES TEATRAIS

Os três últimos dias das Dionisiácas urbanas eram consagrados às representações teatrais das peças que haviam sido anunciadas no "proagón".

Do nascer do sol até à tarde, em teatro ao ar livre, atores e coros, com máscaras e vestimentas apropriadas, representavam

18. ARISTÓTELES. *Poética* 1449 a 9.

19. Cada tribo apresentaria dois coros, um de homens (de 18 a 30 anos) e um de meninos, com cinquenta coreutas cada um e teria, assim, dois coregos. Esta é a hipótese de PICKARD — Cambridge (*op. cit.*, p. 66 e 74/5). É possível, entretanto, que, das dez tribos, cinco organizassem coros de homens e cinco, de meninos, com eleição, portanto, de dez coregos ao todo. A coregia deste concurso era mais cara que a das tragédias, dado o número de coreutas. (Dem. *Contra Mídias*, 156). O corego que triunfava recebia um "trípode" que podia expor em um monumento com uma inscrição, que erguia tamb;m à suas próprias expensas. Para este concurso, o arconte — epônimo — só sorteava os flautistas, que também eram pagos pelo corego (Dem. *id. ib.*).

20. Por evoluir ao redor do altar, este coro é chamado cíclico. Depois da construção do Odeon de Péricles, os concursos ditirâmbicos eram apresentados nesse local. Acerca do acompanhamento de flautistas ver Dem. *Contra Mídias*, 156.

tragédias, dramas satíricos e comédias,²¹ diante de um público numeroso. Ao final dos três dias de concurso, juízes pronunciavam o veredicto.

O TEATRO

O teatro, para as representações dramáticas das Dionisiacas urbanas, era ao ar livre e compreendia as seguintes partes: “logeíon” (λογεῖον) ou “proskénion” (προσκήνιον), “skēné” (σκηνή), “orchēstra” (ὄρχηστρα) e “théatron” (θέατρον).

No “logeíon”, uma espécie de palco não muito alto em relação à “orchēstra”,²² os atores representavam. Atrás do “logéion” erguia-se a “skēné”, um edifício retangular, de madeira, onde, como em nossos camarins, os atores vestiam as indumentárias, colocavam as máscaras, preparavam-se, enfim, antes e no decorrer da representação.²³ Certamente, no interior desse edifício, guardavam-se os acessórios e a maquinaria teatral²⁴ e acima de seu teto surgiam as aparições divinas. A “orchēstra”, uma pista circular onde se erguia o altar de Dioniso, era reservada ao coro. Nela o coro cantava e dançava. O “théatron” era uma platéia semicircular, formada por

21. Cada dia encenavam uma tetralogia composta de três tragédias (uma trilogia) e um drama satírico e, por último, uma comédia.

22. Na época clássica, o “logéion” não era muito alto, pois, como se depreende das peças então apresentadas, havia uma comunicação entre coro e ator que não poderia se estabelecer com um palco de quatro metros de altura; “logéion”, com esta elevação e de pedra, data da época helenística, quando o coro não participava da ação ou já havia desaparecido.

23. É muito discutível que tenha havido uma decoração com cenários na época clássica. Discutível também a afirmação de que, entrando pela direita, os atores representavam personagens que vinham da ágora e, pela esquerda, os que chegavam do campo ou do estrangeiro. Ver, a respeito, GUY RACHET. *La tragédie grecque*. Paris, Payot, 1973, p. 166/7.

24. É possível que já existisse a “enkyklema” (ἐγκύκλημα), uma plataforma sobre rodas que trazia para cena a revelação de ações que não se tinham desenrolado à vista do público; assim, apareceriam os corpos de Clitemnestra e de Egisto em *As Coéforas*, provando o assassinio cometido por Orestes. Existia, sem dúvida, a *mechane* (μηχανή) que elevava as personagens (ex. Medéia e seus filhos no final da peça) e propiciava a aparição de deuses acima da “skene”.

um número variável de bancadas de madeira²⁵ apoiadas, em geral, na encosta de uma colina. Por passagens laterais, “párodoi”, entre o “théatron” e a skênē, o coro tinha acesso à “orchēstra” e o público, ao “théatron”.

AS VESTIMENTAS E AS MÁSCARAS

Na tragédia, a indumentária do ator compunha-se fundamentalmente de duas peças: o “chitōn” (χιτῶν) e o “epíblēma” (ἐπιβλήμα). O “chitōn” trágico era a longa veste jônia que, ajustada acima da cintura, caía até os pés; suas largas mangas cobriam todo o braço. Por cima do chitōn, o ator vestia o epíblēma, quer na forma de himátion (ἱμάτιον), manto longo e largo, quer como chlamyde (χλαμύς), curto e preso nos ombros. No drama satírico, os atores que desempenhavam papéis de heróis trajavam-se como os trágicos. Na comédia antiga, em geral, os atores vestiam um chitōn bem curto. Depreende-se das peças uma variação nas vestes e acessórios conforme as atribuições das personagens ou as circunstâncias em que se encontram. Assim identifica-se Apolo pelo arco e aljava, Atena, pela égide, um guerreiro pela armadura, um rei, pelo manto vermelho e cetro; um velho apoia-se a um cajado; para as mulheres o chitōn é cor de açafreão, mas Electra veste-se de preto; Dioniso, em *As Rãs*, está envolto numa pele de leão e empunha uma clava para passar por Hércules.

O calçado era o comum — o embás (ἐμβάς) ou uma bota, embatēs (ἐμβάτης) — com sola normal. Os coturnos, isto é, calçados com solados altos, talvez tenham sido usados somente a partir do século II. Antes disso, apenas em caracterizações especiais como a de Dioniso querendo ter a estatura de Hércules em *As Rãs*.

O coro, na tragédia, vestia-se de acordo com o caráter que assumia em cada peça. Por exemplo, as danaiides em *As Suplicantes* de Êsquilo estão paramentadas à moda bárbara. No drama satírico, os coreutas, como representavam sátiros, vestiam um calção de pele de cabra com uma cauda de cavalo. Na comédia antiga, verifica-se

25. As arquibancadas de pedra e as proedrias de mármore datam do século IV em diante.

total liberdade na maneira de vestir o coro, pois que seus componentes, muitas vezes, representam criações fantásticas: aves, vespas, nuvens. . .

As máscaras ajudavam a completar a caracterização tanto dos atores como do coro. Modelada em tela endurecida em argamassa e recoberta de gesso, ao qual se dava a cor de tez pintando-se, também, os olhos e os lábios, pois tanto para uns como para outros, só havia fendas,²⁶ recobria o rosto do ator e dava-lhe a fisionomia de homem ou mulher, de jovem ou velho, de escravo ou senhor. Peruca e barba complementavam de acordo com a necessidade. Acerca das máscaras trágicas do século V pouco sabemos, a não ser que tinham ar nobre e sereno. Para o drama satírico, a máscara do herói era igual à trágica, mas a dos sátiros tinha perfil bestial e adunco, orelhas pontudas como de cabras, cabelos em desordem. Na comédia antiga, para personagens comuns havia máscaras de olhos grandes, nariz disforme e boca larga; para criações fantásticas, cabeças de aves, rostos com um olho só; para representar pessoas conhecidas, como nas comédias de Aristófanes em que este autor pôs em cena Eurípidés, Cleão, Sócrates e outras personalidades da época, máscaras com traços caricaturais.

PÚBLICO

Sempre que se aborda este assunto, surge a questão da presença de mulheres, crianças e escravos entre os cidadãos e os estrangeiros que lotavam o teatro.

Algumas passagens de Aristófanes, inquestionavelmente provam que os meninos iam ao teatro. Em *A Paz*, um dos escravos diz que vai explicar o assunto aos meninos e aos homens (v. 50). Na parábase dessa mesma peça, o poeta solicita o apoio dos homens e dos meninos para que ele obtenha a vitória (v. 766).²⁷

26. Máscara com uma abertura desmesurada para a boca só vai aparecer na época helenística. Considerando a acústica dos teatros gregos não havia necessidade de artifícios desse tipo para ampliar a voz. A época clássica desconhecia também o onkos (ὄγκος), um complemento da máscara para aumentar a testa.

27. Ver também *Nuvens*, 537-9.

Como os meninos iam, os escravos — pedagogos certamente os acompanhavam. Pode-se, também, admitir que os escravos, em geral, que participavam de outros cultos domésticos e civis, assistiam às representações. Além disso, poderiam freqüentar o teatro na função de acompanhantes de seus senhores, como faziam em outras ocasiões.

Somos tentados a crer na presença das mulheres no teatro, apoiando-nos em alguns textos do próprio Aristófanes. Assim, um trecho de *A Paz* (v. 962-7) sugeria que as mulheres estão sentadas nas últimas filas.²⁸ Êsquilo, em *As Rãs*, acusa Eurípedes de ser culpado do suicídio de nobres esposas (v. 1050) e, nas *Tesmofórias*, as mulheres comentam e citam versos de Eurípedes com indignação. Aristófanes estaria colocando em cena fatos e opiniões reais do cotidiano da mulher ateniense? E se mulheres se suicidavam ou se indignavam por causa da má fama que lhes imputava Eurípedes, isto significaria que conheciam suas tragédias por terem assistido à representação? Não obrigatoriamente.

Talvez só na época de Platão,²⁹ as mulheres tenham começado a freqüentar o teatro, embora reste-nos ainda perguntar: se moças atenienses, virgens, filhas de cidadãos, participavam, como vimos, da procissão das Dionisiacas, por que não assistiriam às representações que também eram um ato sagrado?

Homens, jovens, crianças e escravos, e talvez mulheres, pagando dois óbolos de entrada,³⁰ permaneciam no teatro o dia todo. É provável que, levando comida de casa, fizessem suas refeições no próprio teatro. Sair durante as representações, pelo que nos diz Aristófanes, talvez só fosse possível se o espectador tivesse asas. Em *As Aves*, o corifeu diz que se um espectador possuísse asas, quando sentisse fome e se aborrecesse com os coros trágicos, voaria e iria almoçar em casa, e, depois, satisfeito, voltaria ao teatro (v. 786-9).

28. Mas, nas passagens já citadas da mesma peça, não se faz referência a mulheres; explicar-se-á o assunto aos meninos e aos homens e é de ambos que o poeta espera o apoio para a vitória.

29. *Leis*, VII, 817 C; II, 658 d; *Górgias* 502 d. "A Vida de Êsquilo" e um decreto de um certo Sphyromachos não são considerados textos fidedignos.

30. A cobrança dos dois óbolos seria para a conservação do teatro. Com a instituição do teórico (theorikón — θεωρικόν) talvez por Péricles, a pólis distribuía essa mesma quantia, para que todos pudessem assistir à representação.

Todo esse público manifestava com aplausos e aclamações sua aprovação; quando descontente, assobiava e batia os pés contra os bancos. Segundo Heródoto (VI, 21) uma peça de Frínicos, a *Tomada de Mileto*, emocionara os espectadores até às lágrimas.³¹ Essa expansão de sentimentos perdura, pois vemos Isócrates no século IV censurar o povo que não se apiada com os sofrimentos acarretados pela guerra e, no entanto, chora sobre os infortúnios imaginados pelos poetas (*Panegírico*, 168).

Mantinha-se, apesar de todas as manifestações, a ordem necessária à execução do programa. Se algum espectador exagerasse em seu entusiasmo e começasse a perturbar, um policial³² batia-lhe com uma vara no ombro para que se contivesse e se comportasse.

Esse público, cuja inteligência é valorizada por Aristófanes,³³ procurava, também, ruidosamente influir no julgamento.

O VEREDICTO

Crê-se que, no início, o próprio povo outorgava os prêmios. Mais tarde a "boulê" — o conselho dos Quinhentos — com a assistência dos coregos, escolhia antes do começo da festa, em cada uma das dez tribos um certo número de cidadãos capazes de cumprir essa tarefa. Os nomes desses cidadãos eram colocados em urnas, uma para cada tribo, selada pelos prítanes e pelos coregos e colocados na Acrópole sob a guarda dos tesoureiros. No dia dos concursos, o arconte — epônimo tirava de cada urna um nome, de modo que os dez nomes representassem todas as tribos e, em consequência, toda a cidade. Os juizes, assim designados, se comprometiam por juramento a julgar conforme sua consciência.³⁴ Tinham, certamente, lugares reservados para assistir às representações.

31. O poeta foi punido com uma multa de mil dracmas por ter lembrado desgraças nacionais e a representação da peça foi proibida.

32. Ο ραβδούχος — rhabdúchos — ARISTÓFANES. *A Paz*, 734.

33. *Os Cavaleiros*, 225 a 233.

34. ARISTÓFANES. *Assembléia das Mulheres*, 1159/60. Convém a respeito da escolha dos juizes e do julgamento do concurso consultar Lísias IV, 3; Isócrates — *Trapezítico* XVII, 33; Dem. *Contra Mídias* 17, 65; Platão, *Leis* II, 659 a.

Após o concurso, cada um, em meio às manifestações do público, votava, por escrito, explicitando o lugar que conferia aos concorrentes: poetas, coregos e protagonistas. Os dez julgamentos eram colocados de novo numa urna. Desta, retiravam-se apenas os votos de cinco juízes. A decisão destes era a definitiva para a outorga dos prêmios. Este sistema podia dificultar a corrupção e a intimidação pessoal, pois, os juízes votavam antes da escolha dos cinco cujo veredicto era o único considerado.³⁵

O arauto proclamava o nome do poeta vencedor e o arconte — epônimo cingia-lhe a cabeça com uma coroa de hera.

Era o fim da festa.³⁶

35. Escavações revelaram que os resultados dos concursos eram registrados. Nesses registros figuravam os nomes do arconte, do poeta, das peças e dos protagonistas. A partir desses registros Aristóteles teria feito catálogos das peças de teatro sob o nome de *Didascálias* (Διδασκαλίαι).

36. No dia seguinte, em assembléia, o povo examinava, primeiro, a gestão do arconte — epônimo e, depois os delitos que tivessem ocorrido durante a festa, para decidir os que deviam ser encaminhados ao tribunal.