

## O ESPECTADOR. TAMBÉM ELE UM ‘TIPO’ CÓMICO?

### THE SPECTATOR. IS HE A COMICAL TYPE?

MARIA DE FÁTIMA SILVA\*

CECH – Universidade de Coimbra

fanp13@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5356-8386>

Texto recebido em / Text submitted on: 14/03/2025

Texto aprovado em / Text approved on: 21/05/2025

#### Resumo

Dentro dos testemunhos que conservamos do teatro grego antigo, o espectador é, sem dúvida, o agente que menos bem conhecemos. Temos, mesmo assim, a certeza de que se tratava de um público numeroso e heterogéneo – em idade, origem, formação cultural e, por isso, em expectativa. A comédia antiga abre, sobre este aspeto, um ângulo de visão importante, desde logo pelos apelos diretos que faz aos espectadores, nesse caso extracénicos, os que ocupam as bancadas do teatro. Mas a essa evidência vem juntar-se um outro tipo de testemunho, o que envolve o espectador intracénico, aquele que intervém dentro da ficção teatral como personagem. São casos particularmente expressivos o de Diceópolis, em *Acarnenses*, o de Eurípidés, em *Tesmofórias*, e sobretudo o de Dioniso, em *Rãs*.

**Palavras-chave:** espectador, Aristófanes, *Acarnenses*, *Tesmofórias*, *Rãs*.

#### Abstract

Among the testimonies we have of ancient Greek theatre, the spectator is undoubtedly the agent we know least about. Even so, we are certain that the audience was numerous and heterogeneous – in age, origin, cultural background

---

\* Este trabalho é financiado com Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00196/2020.

and, therefore, expectations. Ancient comedy opens up an important angle of vision in this respect, firstly because of the direct appeals it makes to the spectators, in this case extra-scenic spectators, those who occupy the theatre seats. But in addition to this evidence, there is another type of testimony, involving the intracenic spectator, the one who intervenes within the theatre fiction as a character. The cases of Dicaeopolis in *Acharnians*, Euripides in *Thesmophoriazusae* and, above all, Dionysus in *Frogs* are particularly expressive.

**Keywords:** spectator, Aristophanes, *Acharnians*, *Thesmophoriazusae*, *Frogs*.

## Introdução

Por vos considerar espectadores competentes  
e esta a melhor das minhas comédias,  
achei-vos dignos de serem os primeiros a prová-la,  
uma peça que me tinha custado tanto trabalho. (...)  
*Nu.* 521-4

Produzir teatro de qualidade e com sucesso terá de resultar sempre, como Aristófanes o defendeu no ano longínquo de 423 a.C., na peça que intitulou *Nuvens*, de um equilíbrio entre três vértices de um triângulo, ocupados pelo autor, pela obra criada e pelo público. Porque não basta a um poeta talentoso produzir obra de qualidade, se a sua proposta não encontrar eco da parte do auditório. Por isso, quando falamos do teatro grego antigo como profundamente e intencionalmente didático, não podemos ter em mente apenas a mensagem ‘política’, no seu sentido mais restrito dirigida à governação, porque a educação e treino dos espectadores faz parte da mesma preocupação didática.

Objetivamente falando, o espectador é, pelo menos na aparência, o grande ausente dos testemunhos que conservamos. Podemos, através das produções de que dispomos, desvendar, com relativa facilidade, o génio e o talento dos criadores, estabelecer os méritos das obras produzidas pelo conhecimento de uma convenção que se vai estabelecendo e progredindo ao longo dos tempos. Mas o auditório para quem os poetas produziram a sua obra ocupa, para nós, a parte menos acessível do teatro. E, no entanto, os próprios textos dramáticos, sobretudo os cómicos, levantam a cortina sobre a natureza e comportamentos desse terceiro componente de qualquer produção: o espectador.

Embora as condições de mobilização do público para a representação teatral fossem, na velha Atenas, muito diversas do que são hoje, a heteroge-

neidade e comportamentos que dele se esperavam não são substancialmente diferentes. Para os Atenienses, ir ao teatro não era, antes de mais, lazer ou procura de satisfação estética, fazia parte de uma manifestação de índole religiosa que mobilizava todos os cidadãos.<sup>1</sup> Mas essa presença, que era ao mesmo tempo um direito e um dever cívico, não excluía o mesmo prazer estético que nós hoje procuramos. Havia os poetas da tradição, que os mais velhos sobretudo apreciavam, e os da moda, capazes, com propostas fraturantes, de cativar os mais jovens. Havia o público ‘nacional’, em grandes festivais mesclado de visitantes estrangeiros. Havia o público competente e educado, o das primeiras filas e dos lugares reservados no teatro, em contraste com a ingenuidade, ruído,<sup>2</sup> espontaneidade do das galerias. Comum a todos seria certamente a vibração emocional muito característica da mentalidade mediterrânica e a imposição colocada aos poetas de encontrar uma fórmula que servisse a tão distintos e exigentes consumidores.

### 1. O espectador: diversos tipos e retratos

Comecemos por uma caracterização genérica dessa massa de milhares de espectadores que enchiam o teatro em dias dos grandes festivais que Dioniso, o deus do teatro, patrocinava. Talvez a primeira grande fratura a estabelecer, em termos latos, seja a que distingue o espectador nacional do estrangeiro. É curioso que, em *Acarnenses*, a primeira peça que conservamos de Aristófanes, composta ainda nos seus primeiros anos de carreira, o poeta faça uma avaliação atenta dos espectadores e daquilo que podem ser as suas preferências; ao mesmo tempo que avalia o que pode oferecer ao público, o poeta iniciando considera também as suas expectativas e preferências. E assim, em *Ach.* 504-8, pondera a adequação de um determinado tema a um público específico. Se se trata de um auditório local, como aquele que, em geral, o festival das Leneias mobilizava, o interesse do público

---

<sup>1</sup> Os poetas dramáticos nunca se confrontaram com dificuldades na mobilização de públicos, porque a própria natureza coletiva das celebrações, ao mesmo tempo religiosas, cívicas e artísticas, lhes garantiam auditórios massivos e variados, ‘a população em geral’, apelidados, em *V.* 1010, como “miríades sem número” (μυριάδες ἀναρίθμητοι). A composição do público, como é sabido, sempre foi motivo de enorme controvérsia; sobre o assunto, *vide*, e. g., Walcot 1971: 38, 41; Pickard-Cambridge 1968: 268, além do testemunho das próprias peças (*Pax* 50-3, 765-768, 963-7, *Av.* 793-6, *Lys.* 1044, *Ec.* 440, 1146).

<sup>2</sup> Ainda assim, Slater 1999: 353 defende que o público da tragédia tinha um comportamento mais ordeiro e tranquilo do que o da comédia.

vai para o imediato cidadão, para os temas que retratem a sua experiência de cidadãos. Em contrapartida, expor a realidade ateniense e as críticas que merece a estrangeiros não apenas os mobilizará menos, como pode até parecer um crime, tidos em conta os interesses e a imagem da cidade.

Se considerarmos apenas o público local, homogeneizado sob a legenda ‘os Atenienses’, outros fatores de contraste são também de ter em conta. Começamos pela idade, uma característica que determina um jogo de preferências; é, em todos os tempos, natural que os mais velhos se mantenham fiéis a uma convenção mais conservadora – representada pelas glórias do passado – e os jovens mais suscetíveis às novidades do momento. Mas a verdade é que uns e outros não são imunes à inevitável evolução do quotidiano e da repercussão que ele projeta no mundo do teatro.<sup>3</sup> Em *Eq*, 517-8 (cf. 531), Aristófanes regista essa inevitabilidade:<sup>4</sup>

De há muito já, que ele vem reparando que a vossa opinião vai mudando,  
e que os poetas mais antigos, quando envelhecem, vocês os abandonam.

A esta realidade dá voz o conflito que se instala à mesa em casa de Estrepsiades quando, para entreter a refeição, o velho pede ao filho que recite alguns poemas célebres. As preferências do pai vão para nomes como o do velho Simónides ou do famigerado Ésquilo (*Nu.* 1355, 1364-5). A reação do jovem é radical (*Nu.* 1356-7):

Mas ele logo sai-se a dizer que tudo isso é uma velharia, tocar cítara,  
cantar enquanto se bebe ...

E que, se Simónides, na sua opinião de teenager, era “um mau poeta (κακὸν ποιητήν)” (*Nu.* 1362), então Ésquilo (1366-7) não passava de um “campeão do ruído, da incoerência, da grandiloquência, de um palavreado que nem precipícios”. Afinal para onde iam as preferências de Fidípides? Para “os modernos” (τῶν νεωτέρων), como Eurípides, para ele “o mais talentoso

---

<sup>3</sup> No entanto, o insucesso da primeira versão de *Nuvens*, uma peça que Aristófanes considerou reformista e, como tal, ousada na inovação e crítica das convenções (537-44), comprovou a necessidade de prudência, tendo em conta alguma lentidão na evolução dos gostos das audiências.

<sup>4</sup> É dentro desta perspetiva que Aristófanes revê, na parábase de *Cavaleiros*, o que foi o passado da comédia e o destino daqueles nomes que mais contribuíram para a definição do género, Magnes, Cratino e Crates.

dos poetas” (σοφώτατος, 1377-8), gente de língua solta e propagadores de uma pornografia inaudita, como os casos de adultério e de incesto que se infiltraram no mundo sacro da tragédia (1371-2).

Quando se trata mais especificamente de comédia, em que o ataque pessoal era uma prática tradicional, o estatuto do espectador passava a ter grande predominância. As reações daqueles que, pela sua notabilidade pública, constituíam alvos preferenciais da maledicência dos poetas, representam um certo tipo de espectador sensível, cuja reação é ditada não apenas pela fruição do espetáculo, mas por tudo aquilo que nele fere a sua identidade. Cléon é, dentro dos testemunhos preservados, o caso mais gritante do político que se insurge contra as críticas de que foi alvo direto.<sup>5</sup>

A preparação cultural, naturalmente correspondente ao estatuto social, é, com certeza, um outro fator decisivo na hierarquização dos espectadores. A par da massa anônima, constituída por lavradores, soldados, marinheiros, artesãos, modestos comerciantes, escravos,<sup>6</sup> há também os intelectuais, artistas, criadores, além das autoridades da cidade. Sobre os primeiros – ou possivelmente sobre todos – a convenção, apesar de tendencialmente rotineira,<sup>7</sup> não deixa de exercer o seu apelo. Mas enquanto para uns o *déjà vu* será suficiente, a competência e espírito crítico de outros exige mais, aplaude a novidade, aprecia o verdadeiro génio.<sup>8</sup> É certo que a educação

<sup>5</sup> Numerosos são os casos de espectadores visados diretamente da cena: Amíniás dado ao jogo (*V.* 74-5), Sósiás à bebida (*V.* 78-9), Nicóstrato, Epígono ou Arífrades ao sexo (*V.* 81-2, 883-5, *Ec.* 168-9, respetivamente).

<sup>6</sup> A quem a comédia destina o que chama estratégias “de fazer rir criancinhas” (*Nu.* 539), ou “piadas de feira” (*Pax* 750).

<sup>7</sup> Suscetível de repetições fastidiosas, como aquelas que Aristófanes denuncia em *Nu.* 545-6.

<sup>8</sup> Logo existem os espectadores “hábeis”, δεξιοί (*Eq.* 228, 233, *Nu.* 521, 527), “experientes”, πειραθέντες (*Eq.* 506), “competentes”, σοφοί (*Nu.* 526, 535, 575, 899) e capazes de “julgar”, κρίνειν, e de “avaliar corretamente”, εὖ λογίζεσθαι ou εὖ φρονεῖν (*Eq.* 1210, 1275, *Nu.* 561), constituindo uma verdadeira “elite intelectual”, καλοὶ κάγαθοί (*Pax* 969-72); mas não faltam também os “desmiolados”, ἀνόητοι (*Nu.* 898, *Ra.* 1503), os “insensíveis à arte”, ἄμουσοι (*V.* 1074), os “incapazes”, σκαιοί (*V.* 1013) e todos aqueles que se mostram “imbecis”, ἀβέλτεροι, e constituem uma massa anônima e passiva, uma verdadeira “carneirada” (*Nu.* 1201-1203). *Vide* Taillardat 1965: 255. Apesar de todas estas referências às reações do público, continua a ser polémico, entre os comentadores contemporâneos, o verdadeiro grau de competência dos Atenenses do séc. V a.C.; cf., e.g., Revermann 2006: 99-124 que, para discutir a amplitude de uma elite efetivamente capaz de uma crítica pertinente e o grau de capacidade que lhe pode ser atribuído, se empenha em reunir argumentos justificativos do bom nível das plateias atenienses. Apesar de ver nos comentários abundantes sobretudo o

do espectador e a sua habituação à qualidade e inovação é um processo lento, como Aristófanes reconhece (*Nu.* 561-2):

Mas se vos agradarem as minhas invenções,  
com o tempo, vocês vão passar a ser conhecedores.

Há, por fim, os membros do júri, aqueles que arbitram a atribuição de prémios num festival, gente certamente culta e experiente, de quem se espera um juízo qualificado sobre os méritos das diferentes produções.<sup>9</sup> Por isso, em boa parte, é também das suas decisões que a qualidade das propostas e o fluir das novidades depende. Na ficção cômica, Dioniso, o deus do teatro em pessoa, chamado a avaliar os méritos relativos de dois nomes de referência na arte trágica – Ésquilo e Eurípides –, em *Rãs*, é de alguma forma o retrato ideal desses juízes.

## 2. O espectador extracénico e o intracénico

Além das menções de passagem que vão sendo feitas, na comédia, ao espectador extracénico – aquele que enche o anfiteatro –, é particularmente interessante a sua incorporação no próprio contexto dramático. Por mais de uma vez, Aristófanes cria situações em que o seu protagonista assume a qualidade de espectador; é o caso de Diceópolis, em *Acarnenses*, o de Eurípides e do Parente, em *Tesmofórias* e os de Dioniso, Xântias e Hércules, em *Rãs*.

### 2.1. Diceópolis, em *Acarnenses*

A imagem com que *Acarnenses* se inicia é de uma longa espera pelo início dos trabalhos da assembleia popular a que um cidadão pontual e

---

que designa por “retórica das audiências” mais do que propriamente o testemunho de uma realidade, Revermann valoriza, em primeiro lugar, a preocupação com a competência, o que é, sem dúvida, um dado importante na discussão; para além de outro sintoma igualmente decisivo: a abundância da paródia literária, que só poderá ter sucesso a partir da cumplicidade entre criador e destinatário; sem esquecer a participação que uma boa franja do auditório teria tido pelo menos como coreuta, portanto, diretamente envolvido na representação; para não falar de “competência por exposição”, ou seja, do espírito crítico que resulta da assistência regular a um certo tipo de espetáculo, sobretudo se sujeito a padrões formais rígidos como o teatro grego. Por fim, o recrutamento democrático de coreutas tenderia a disseminar o conhecimento e a competência por vários estratos da população, diluindo a ideia de uma ‘elite’.

<sup>9</sup> Mas nem por isso imune ao suborno. Daí que, da cena, lhes sejam feitos apelos e ameaças se não julgarem com equidade (*Nu.* 1115-6).

responsável, homem já maduro, está sujeito. Esse é um tempo que Diceópolis ocupa a rememorar, com pormenores, as alegrias e tristezas que tem somado ao longo da vida, situadas todas elas no teatro. É, portanto, um espectador intracénico que se descreve como extracénico, ou seja, que recorda, agora como ator, o seu ‘papel’ como espectador de bancada. E nesse seu rememorar, talvez ele seja paradigmático de um padrão comum da grande mancha de público. Diceópolis não é um intelectual, é um rústico, alguém que ama o campo, mas que, ao mesmo tempo, não é alheio a experiências citadinas, como a frequência regular do teatro. Por isso, por força do hábito, estabeleceu critérios de avaliação e de preferência, e a seu modo é competente na fruição do que se lhe oferece; longe de ser um espectador passivo, todo ele é vibração perante o que entende como bom e irritação face ao que não lhe agrada. Atentemos no retrato:

*Ach.* 5-16

Bem sei em que ocasião o meu coração rejubilou, ao ver  
aqueles cinco talentos que Cléon deitou pela boca fora.  
Que gozo o meu! Adoro os cavaleiros  
por essa façanha. Bem digna da Grécia!  
Em contrapartida, tive um sofrimento trágico,  
no dia em que, de boca aberta, esperava Ésquilo  
e o sujeito anunciou: ‘Teógnis, faz entrar o teu coro’.  
Imaginam o abalo que não foi para o meu coração!  
Por sua vez foi um alegrão, quando, depois de Mósquion,  
Dexíte se apresentou para cantar uma Beócia.  
E ainda este ano, quase morri e me engasguei de angústia, ao ver  
o Quéris dar a cara para cantar o hino órtio.

O que primeiro sobressai do seu relato é uma terminologia insistente para traduzir a reação exuberante dos espectadores: de euforia e contentamento (τὸ κέαρ εὐφράνθη, 5, ἐγανώθη, 7, ἦνθη, 13), como de desapontamento e desencanto (ὠδυνήθη, 9, ἔκεχθη, 10, ἔσεισε ... τὴν καρδίαν, 12, ἀπέθανον καὶ διεστράφη, 15), ou mesmo de irritabilidade (μὴ μοι φθονήσητ’, ἄνδρες οἱ θεώμενοι, “não se irritem, senhores espectadores”, 496). Dificilmente os vemos inertes ou indiferentes, nem mesmo moderados na sua apreciação: ou gostam ou não gostam.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Essa mesma acuidade e expressão justifica o apelo feito por um dos dois escravos que abre *Cavaleiros* 36-9: “E se lhes pedíssemos que nos deixem perceber pela cara que

Há motivos aos quais o público é particularmente sensível. Se considerarmos os assuntos que mais o mobilizam, a ideia de ‘afinidade’ entre a cena e o auditório, que cria interação e cumplicidade, é decisiva. A alma de cidadão existente em cada um dos espectadores justifica a vibração particular que a denúncia e ataque aos políticos e à corrupção em que se envolvem neles desperta. Cléon, um peso pesado da política ateniense do momento, e a caricatura forte a que os cómicos o sujeitaram, toca fundo nas emoções do auditório. Ao tema, associa-se a eficácia da mensagem: uma imagem concreta, cativante pelo seu vigor – como o vômito dos cinco talentos – a coadjuvar a linguagem, fere a memória e causa uma impressão duradoura.

Mais sofisticada é a avaliação estética que Diceópolis faz da poesia e da música. Antes mesmo de se sentar no teatro, o espectador carrega com preferências, tem os seus favoritos, aqueles nomes de referência capazes de monopolizar as atenções. Um Ésquilo no teatro, como um Dexíteo na música, empolgam multidões e abafam nomes menores, os de Teógnis, Mósquion ou Quéris.<sup>11</sup> Perante propostas tão variadas, um certo conservadorismo pesa naqueles em quem a idade repudia novidades ousadas, como é o caso do nosso protagonista.

Ao mesmo Diceópolis, que primeiro revive em memória emoções do passado, Aristófanes reserva, na visita que ele irá fazer a Eurípides em busca de soluções para cativar um auditório difícil – uma cena de metateatro que de alguma forma se autonomiza do fluir da intriga de *Acarnenses* (407-79) –, a experiência de um espectador intracénico. Ei-lo de novo acumulando com a qualidade de ator a de espectador, ao pretender influenciar alguém – o Coro de carvoeiros – usando recursos que a ele mesmo o impressionaram no teatro. Diceópolis funciona neste caso de espectador, não de uma peça de Eurípides, mas do próprio poeta na sua intimidade; e na sua intimidade, Eurípides é, em potência, a imagem da sua produção. Diceópolis observa o aparato da cena – o gabinete de trabalho de Eurípides – e deixa-se cativar pela imagem: a de uma figura que compõe de pés no ar, justificada como própria de um autor de coxos; e rodeada de farrapos, como alguém que compõe mendigos e suscita pena.

---

fazem, se lhes agradam as nossas palavras e assuntos”. A agitação que reina no teatro pode levar a apelos ao silêncio e à ordem (*Eq.* 503-4): “E vocês, prestem atenção aos anapestos...”; cf. *Nu.* 575, *V.* 85-6, 1015, *Ec.* 129-30, 588-9.

<sup>11</sup> Teógnis é parodiado como um poeta frio e de pouca valia (*Ach.* 140, *Th.* 170). Sobre Mosco e Dexíteo pouco sabemos; no entanto Graves 1967: 53 cita o escoliasta que sobre Dexíteo comenta: “O melhor citarista, vencedor dos jogos píticos”. Por fim, a Quéris Aristófanes não poupa críticas como mau flautista (*Ach.* 866, *Pax* 951, *Av.* 857).

Como espectador competente e rendido à eficácia de Eurípides, Diceópolis sabe ler um código de sinais que identificam os gostos e a convenção de um certo modelo de fazer teatro. Não duvida da cumplicidade entre a ficção e a vida real; por isso, pretende aplicar ao seu caso concreto, na vida, as estratégias promissoras em cena. De entre os farrapos, Diceópolis escolhe os de Télefo (428-9), reconhecendo nele o cúmulo das características habituais nos reis mendigos de Eurípides. Como espectador é crítico, está treinado em observar um episódio que lhe é dado com frequência, conhece a convenção. Sabe do que consta e percebe o grau superlativo em que, num determinado caso, ela lhe é fornecida.

## 2.2. Eurípides e o Parente, em *Tesmofórias*

Anos mais tarde, em *Tesmofórias* (411 a.C.), Aristófanes recria um modelo paralelo na visita que Eurípides e o Parente realizam à casa do poeta então em moda, Ágaton. Também Eurípides reconhece que é de Ágaton, o efeminado, que lhe pode vir a salvação, agora que as mulheres, valendo-se do facto de o acesso ao festival das deusas tesmóforas lhes ser exclusivo, lhe preparam uma cilada; ou não o identifiquem como o seu pior inimigo, alguém que nunca perde uma oportunidade de as insultar e de lhes denunciar os vícios. O pretexto é, portanto, paralelo àquele que, em *Acarñenses*, levou Diceópolis à casa de Eurípides: obter agora de Ágaton uma estratégia de salvação.

Mas, ao regressar a um modelo já explorado, Aristófanes altera-lhe alguns motivos, de forma a renovar-lhe o efeito. Uma vez mais, o seu protagonista, desta vez o próprio Eurípides, é chamado a vestir a pele do espectador perante um Ágaton que, na intimidade da sua casa, compõe um canto. Só que agora o espectador sofisticado e profissional que é o poeta inimigo das mulheres é posto em contraste com o seu negativo, o Parente, um velho tonto e ignorante. E enquanto, como em qualquer teatro, um se concentra nas palavras que as Musas inspiram, o outro perturba o desejável silêncio com ruidosas exclamações e comentários absurdos.

Em primeiro lugar, o Ágaton que, para Eurípides, é o poeta “famoso” (κλεινός, 29), para Mnesíloco, o Parente, não passa de um ilustre desconhecido. Logo, à partida, a expectativa e a reação de um e do outro serão fatalmente diversas. Para prolongar o efeito causado, Aristófanes faz preceder a entrada de Ágaton da vinda de um criado, que reproduz, como num preâmbulo ou anúncio do espetáculo, a imagem do patrão. Eurípides fica atento, atraído pelo apelo ao silêncio que precede a chegada das Musas e da inspiração. Mas o Parente,

apanhado de surpresa, manifesta-se com uma estrondosa exclamação – βόμβαξ, βομβαλοβομβάξ, 45, 48 – em que está contida uma espontânea ignorância, a que é própria de um “rústico” (ἀγροιώτας, 58) perante a abstração da poesia.

Mas já o verdadeiro espetáculo começa com a entrada do próprio Ágaton. Eurípidés, uma vez mais, recomenda silêncio, interessado em fruir o que identifica como “o canto” (μελωδεῖν, 99) inspirado do poeta. Mas em Mnesíloco, se antes as palavras líricas do servo tinham causado uma incompreensão surpreendida, desta vez o seu assombro exprime-se por uma metáfora à sua medida, aliás, ao que parece, difundida entre os cómicos: “carreiros de formigas ou quê, o que ele está para ali a gargantear?” (μύρμηκος ἀτραπούς, ἢ τί διαμυρρίζεται; 100).<sup>12</sup> É certo que a suavidade da melodia o rende (“que doçura de canto!”, ὡς ἦδὺ τὸ μέλος, 130), mas o seu tom adocicado leva-o a confundir o que se pretende como um hino aos deuses, com a doçura de um canto erótico; em vez de recolhimento é excitação o que lhe provoca (131-3). De resto, a imagem sofisticada e efeminada do senhor da casa vem legitimar-lhe a interpretação.

Mnesíloco está fora dos novos ritmos que interferiram em padrões líricos convencionais, como os hinos à divindade. Não os entende, confunde-lhes o sentido. Mesmo assim, pode citar com segurança poetas famosos do passado, cujas palavras, à força de as ouvir repetidas, conseguiu reter. Assim, para exprimir surpresa em sucessivas interrogações, ele cita Ésquilo, na *Licúrgia* (134-6):<sup>13</sup>

De onde vens, meu maricas? Qual é a tua terra? Que fatiota é essa?<sup>14</sup>  
Que trapalhada de estilos de vida é esta?

---

<sup>12</sup> A expressão “carreiros de formigas” alude a um canto subtil e sinuoso, sendo o seu valor pejorativo acentuado pelo predicado “gargantear”. De resto, a imagem aqui usada não era já original. Ferécrates servira-se dela a propósito da música de Timóteo (frs. 155, 28 K.-A.); Suda (s.v.) informa também de que Filóxeno de Citera recebera, pela sinuosidade das suas melodias, a alcunha de “formiga”.

<sup>13</sup> Segundo informação do escoliasta, a *Licúrgia* era uma tetralogia de Ésquilo, formada pelas tragédias *Edónios*, *Bassárides* e *Jovens*, e ainda pelo drama satírico *Licurgo*. As palavras que Aristófanes aqui adapta jocosamente a Ágaton são da primeira das tragédias da tetralogia, *Edónios*. Licurgo era o rei dos Edónios, um povo da Trácia, que tentou resistir à infiltração do culto dionisiaco, numa atitude semelhante à de Penteu, em *Bacantes*.

<sup>14</sup> O traje de Ágaton é mais uma fonte de cómico, decerto pelas afinidades que teria com os hábitos do poeta, conhecidos de todos. A primeira impressão que causa o seu aparecimento é a de um exterior vistoso e requintado: a túnica cor de açafrão (138), o véu (138), o corpete (139), o espelho (140). Notável é também o carácter feminino dos objectos que o rodeiam: a navalha (219), o barrete (258), a capa (261), os sapatos (262).

Poéticas palavras, típicas da abertura de uma peça – o que, naturalmente, facilita a memorização mesmo para quem não conta a memória entre as suas principais qualidades –, articuladas com um comentário à altura do verdadeiro Mnesíloco; numa espécie de resposta ao questionário inspirado em Ésquilo, é com a prostituta Cirene que a estranha criatura lhe parece identificar-se (98).

Uma última surpresa estava reservada ao Parente: a de ser brindado, na qualidade de espectador, com uma lição sobre as regras da *mimesis*, o conceito de ‘recriação’ que preside às artes. A cumplicidade que Ágaton considera inevitável entre a natureza e hábitos do poeta e a obra que cria – garantida pela imitação em caso de necessidade (148-56, 167) –<sup>15</sup> é a chave para a compreensão do aparente paradoxo que Mnesíloco acabava de presenciar. Para ser mais pedagógico, o ‘mestre’ ilustra com exemplos a teoria; e vai buscá-los ao passado, considerando a idade do ‘discípulo’ do momento: Íbico, Anacreonte e Alceu (161-2). O parente de Eurípides é, neste momento, um espectador realizado; compreendeu tão bem a lição que pode ele mesmo acrescentar novos exemplos (168-70):

Então por isso é que Filocles,<sup>16</sup> que era feio, compunha peças feias,  
e Xénocles,<sup>17</sup> que era mau, compunha peças más,  
e Teógnis,<sup>18</sup> que era frio, compunha peças frias.

<sup>15</sup> Sem a anunciar, já Eurípides, em *Ach.* 410-3, tinha posto em prática a mesma teoria: para compor personagens coxas e mendigas, vestia-se de farrapos e sentava-se com os pés suspensos no ar.

<sup>16</sup> Filocles era sobrinho de Ésquilo, e a sua categoria como trágico é atestada pelo facto de ter saído vencedor no concurso em que Sófocles apresentou *Rei Édipo*. Apesar desta proeza, a comédia ridiculariza-o sempre como um mau poeta. Cratino (fr. 323 K.-A.) comenta o modo pouco hábil como Filocles estruturava as suas intrigas. Como poeta lírico, a aspereza das suas criações valeu-lhe as alcunhas de “filho da salga” (*schol. Av.* 281, *V.* 461-2), ou de “cotovia” (*Av.* 1295).

<sup>17</sup> O poeta trágico Xénocles, filho de Cárcino, é também visado em *Rãs* 86 como mau poeta. Platão Cômico (fr. 143 K.-A.) qualifica-o de *dodekamêchanos*, numa referência ao uso exagerado de máquinas que fazia no seu teatro, e também à arquitectura complexa das intrigas que criava (cf. *schol. Pax* 792). Apesar destes testemunhos depreciativos, Eliano (*VA* 2.8) refere-se à vitória alcançada por Xénocles, em 415, sobre *Troianas* de Eurípides. Por fim, *V.* 1474-537 parodia os novos esquemas coreográficos em que Xénocles, juntamente com os irmãos, se exibia.

<sup>18</sup> Este tragediógrafo, Teógnis, aparece ainda associado à mesma ideia de frieza artística em *Ach.* 138-40. Se comparado com o talento de um Ésquilo, a sua inferioridade é manifesta (*Ach.* 10-1).

Mal ele sabia, no entanto, de quanta utilidade lhe iria ser esta que se apresenta como a primeira lição da História dada a um espectador. Quando, já infiltrado ilicitamente no Tesmofóron como procurador de Eurípides, para dizer uma palavra em defesa do odiado inimigo das mulheres, Mnesiloco é desmascarado e a sua vida corre perigo, a salvação parece poder advir-lhe pondo em prática os ensinamentos de Ágaton: se está vestido de mulher, Helena é o papel que lhe convém: “Vou recriar a recente Helena” (τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι, 850). E ei-lo, por força da necessidade, transferido da qualidade de espectador para a de ator, tornando flagrante a evidência de quanto é ténue a barreira que separa a cena do auditório.<sup>19</sup>

### 2.3. Dioniso, juiz do concurso dramático, em *Rãs*

Além de espectador permanente, experimentado, competente nos concursos dramáticos, situado no plano do extracénico – representado pelo seu sacerdote que, no teatro de Dioniso, presidia ao festival –, o deus do teatro é também chamado, em *Rãs*, a integrar-se no contexto intracénico para cumprir o papel de juiz de um *agôn* entre dois poetas de excelência, Ésquilo e Eurípides. Apesar de convertido em ator, Dioniso não deixa de ser espectador e mesmo juiz da função teatral.<sup>20</sup>

A sua aparição em cena, acompanhado do escravo Xântias, a caminho do Hades para resgatar um dos poetas de referência já falecido – Eurípides, nas preferências do deus – traz consigo a oportunidade de retratar o espectador que Dioniso sempre foi. Se a peça coloca em contraste dois poetas da tragédia, é também verdade que confronta, sucessivamente, dois espectadores opostos, um super-qualificado, Dioniso, um outro acrítico e ignorante, em

---

<sup>19</sup> A este propósito, Revermann 2006: 105 valoriza a reciprocidade existente entre atores e público, sendo “ambos produtores e recetores. Nesta perspetiva, atuar ou captar as respostas não verbais da audiência são competências equivalentes à capacidade dos espectadores de se envolverem com a representação, ou a sua familiaridade com modelos convencionais de comportamento (como aplaudir ou não aplaudir no momento certo)”.

<sup>20</sup> Responsabilidade suprema é a dos juizes de quem depende a atribuição dos prémios no concurso e, em consequência, o êxito ou aborto de uma carreira. Por isso os apelos que lhes são dirigidos tendem a alertá-los para essa responsabilidade, e são formulados em diversos tons, que vão do elogio e da promessa, à ameaça e ao protesto, ou mesmo ao simples pedido de aplauso, capaz de compensar o artista (*Nu.* 1115-30, *Av.* 1101-4). É exemplar o apelo feito pela Corifeia, em *Ec.* 1154-62; num tempo em que um Aristófanes já envelhecido e próximo do fim da carreira tinha perdido a energia e o espírito combativo de outros tempos, o tom que adota é o da tolerância para com as preferências, mais ou menos exigentes, dos juizes.

primeiro lugar o escravo do deus. O diálogo de abertura, além de uma caricatura do que seja a comédia de baixo nível, com as suas convenções estafadas pelo uso, dá também a imagem de dois consumidores: Xântias pertence ao número dos que “sempre riem” com as piadas do costume (*Ra.* 1-2), incapaz de distinguir um gracejo sofisticado (ἀστεϊόν τι, 5) de um dichote grosseiro (τὸ πᾶν γέλοιον, 6); enquanto Dioniso “se enjoa” com tanta repetição e tamanha banalidade (πᾶν γὰρ ἐστὶ ἤδη χολή, 4, ὅταν μέλλω ἕξεμειν, 11), se acabrunha com recursos tão insistentes (“saio de lá com meia dúzia de anos a mais”, πλεῖν ἢ ἵαντῶ πρεσβύτερος ἀπέρχομαι, 18) e lhes tenta pôr freio.

Se esta primeira cena punha em causa a competência de distintos espectadores na avaliação da comédia, a que se segue em casa de Hércules, o modelo de herói catabático e, por isso, o informador necessário a um Dioniso que pretende repetir-lhe a aventura de descer ao inferno, replica-a na valoração da tragédia. O contraste faz-se agora entre o deus do teatro e o brutamontes, guloso e obtuso, em que o Hércules cômico se tornou. A discussão gira em volta de Eurípides, o poeta da moda entretanto falecido. Mais do que seu espectador entusiasta, Dioniso é também seu leitor; nas horas de lazer, ei-lo que recorda algumas criações inesquecíveis, como a famosa *Andrómeda* (53-4), que suscita nele uma saudade irrefreável pelo seu favorito e o motiva à mais arriscada das viagens, a descida aos infernos. A sensação que o Parente de Eurípides, em *Tesmoφόριαι*, traduzia por “cócegas no traseiro” (132-3), sugere igualmente ao deus uma linguagem erótica – πόθος, “saudade” (53, 66), ἔμερος, “desejo” (59) – como a ajustada a exprimir igual exaltação. Neste diálogo, a Hércules cabe assumir o papel do espectador confuso, surpreendido, acrítico, interrogativo, perante um entusiasmo que não compreende. Afinal o tipo não está já morto? Será necessário resgatá-lo dos infernos quando há outros que, na sua opinião, até não são maus? Será que aqueles arroubos de linguagem que distinguiam Eurípides valem de facto alguma coisa? O questionário implica a hierarquização da qualidade e investe o interrogado, o próprio deus do teatro, no papel de árbitro ou juiz das propostas que lhe são feitas pelo irmão. Iofonte, o filho de Sófocles, até que nem é mau – opina ele –, mas tem primeiro de ser testado longe da influência do pai (73-5, 78-9); Ágaton era bom e deixou saudades nos seus admiradores, mas foi-se, desapareceu em parte incerta (83-4); e quanto àquela onda de poetas novos, “puro rabisco e paleio fiado, conservatório de andorinhas, a vergonha da arte” (92-3), não merecem do deus mais do que uns tantos rótulos de desprezo. “Um talento genuíno”

(γόνιμον, 96-9) é coisa que, na sua opinião, parece ter desaparecido com a morte do último dos notáveis, de que o deus recorda ainda algumas tiradas de gênio (100-2). A própria ação da peça depende do sentimento de vazio e do anseio por alguma revitalização generalizados entre a elite ateniense, após a morte dos grandes poetas do passado (70-2, 92-7).

No inferno, à chegada do deus catabático, está ao rubro uma polémica sobre a ocupação do trono de honra da tragédia, o mesmo é dizer, sobre a concessão do prêmio ao melhor na arte. Cada um dos contendores dispõe, nessa disputa, de uma claque de apoio, o seu público. Mal desceu ao Hades, Eurípides mobilizou as massas, todos aqueles – marginais e corruptos – que se deixaram seduzir pelas suas estratégias retóricas, um dos traços mais em evidência no seu teatro (771-6); fanáticos por uma boa tirada, encantados com discursos sofisticados e subtis, mas indiferentes ao sentido amoral dos argumentos usados, esse grupo, em maioria, cerrou fileiras em volta do então poeta da moda. Este é o auditório correspondente a um tempo de progresso científico e intelectual, em que os sofistas ocuparam lugar de relevo, que viu postos em causa valores e princípios de antigamente; na cena trágica, foi com certeza Eurípides o poeta que melhor lhes encarnou a mentalidade. Em torno do adversário, Ésquilo, reuniu-se uma minoria, a dos espectadores sérios e honestos (782-3), mas certamente antiquados e conservadores nas suas preferências. No Hades, como em Atenas, o auditório estava dividido em relação aos grandes nomes, que representavam uma evolução profunda nos interesses ‘políticos’ e nos gostos estéticos da tragédia do séc. V a.C.

Além da influência decisiva que o próprio quotidiano da cidade teve sobre esse fluxo de interesses e de gostos, os poetas, com as suas opções, deram também um contributo determinante para a formação de novos públicos. É oportuno recordar a menção que o coro de *Rãs* (1109-18) faz dos progressos entretanto sofridos pelas audiências, agora beneficiadas por “um livrinho” que lhes facilita a compreensão de uma arte cada vez mais sofisticada. A discussão é longa sobre a natureza deste “livrinho”:<sup>21</sup> um manual de teoria poética? Uma cópia do texto das peças? Certo é que, seja qual for a interpretação, esta referência dá sinal da difusão do texto escrito e da sua progressiva ‘banalização’.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Cf., e.g., Dover 1993: 34; Sommerstein 1996: 256.

<sup>22</sup> Cf. Aristómenes, fr. 9 K.-A., Êupolis, fr. 327 K.-A., Aristófanes, *Av.* 1288, Nicofonte, fr. 10.4 K.-A., Teopompo, fr. 79 K.-A. Sickle 1980: 33 recorda as diversas opiniões sobre os primeiros textos a circular, sendo os dramáticos bons candidatos a esta prioridade. A circulação de uma versão entre os atores poderá ter contribuído para isso, além de a burocracia

Reunidas as claquas em torno de cada um dos contendores e promovido, por Pluto, o “concurso e a avaliação” (ἀγῶνα... καὶ κρίσιν, 785), faltava indagar o júri, quando providencialmente o deus do teatro bateu à porta do inferno. Não era fácil a tarefa que se propunha a Dioniso, não propriamente avaliar os opositores a um concurso concreto, mas hierarquizar duas carreiras de sucesso. E a peça não deixa dúvidas acerca das credenciais a exigir de quem desempenha tal papel. Logo Dioniso é reconhecido como o mais credenciado dos espectadores (τέχνης ἔμπειρος, 811), num mundo em que à falta de talentos corresponde, do lado do anfiteatro, a falta de verdadeiros conhecedores (805-10).

Perante o primeiro confronto, Dioniso assume a responsabilidade da função (872-3): “Vou fazer uma prece antes dos vossos estratagemas, para julgar este debate com a maior competência possível” (ἀγῶνα κρῖναι τόνδε μουσικώτατα). E ei-lo atento a assinalar elementos concretos da obra de cada um dos contendores, emitindo uma opinião que, sem deixar de ser caricaturalmente competente, se baseia sobretudo em impulsos e preferências pessoais.

Se se trata dos silêncios de Ésquilo, o deus afirma o prazer que lhe davam, em comparação com a retórica do momento, ou seja, manifesta algum conservadorismo na avaliação deste primeiro aspeto que, naturalmente, confere algum estatismo à cena, em contraste com a ebulição dos confrontos verbais. Cede ao “engano”,<sup>23</sup> à capacidade que Ésquilo tem de criar uma simulação que mobilize o público, por processos a carácter com o tom naturalmente grandioso do seu teatro. O envolvimento e prazer estético que este processo lhe causava traduz-se de uma forma essencialmente ativa; mais do que deixar-se iludir, Dioniso “vibra e rejubila” (ἔχαιρον ... ἔτερπεν, 916), numa atitude consciente de empatia de um verdadeiro *expert*. Mas o restante público – o próprio Eurípides não pode deixar de o reconhecer –, se não tinha a mesma capacidade ativa de aderir, nem por isso deixava de colher do efeito alguma emoção, mesmo se sobretudo aquele pasmo

---

inerente aos festivais certamente garantir uma versão oficial. Por seu lado Chancellor 1979: 138 avalia até que ponto a consciência que o dramaturgo tinha de que a sua criação teria a circulação limitada a um número muito reduzido de representações lhe não exigiria alguma consideração por esse outro público leitor, mais numeroso e dilatado no tempo.

<sup>23</sup> Ἀπάτη, “engano”, pode talvez equivaler a “ficção”, a capacidade de criar uma simulação de realidade. Se o poeta consegue perfeição no seu objetivo, o de uma aproximação a um retrato convincente da realidade, a *apate* será completa e a conviência que a ficção teatral exige conseguida.

contagiantes que se sente perante algo superior, ainda que não totalmente compreensível. “O espectador <comum> ficava sentado à espera”, tomado da mesma imobilidade da personagem, e presa irresistível de um *suspense* que o curso da ação tardava em quebrar (919). Cedia assim à sedução que o artista lhe preparara, dobrado ao logro da arte sem resistência, mas com aquela ingenuidade de alma que é a do ‘antigo’ espectador (921).

Em contrapartida, a linguagem empolada do velho poeta deixava o deus, como a maioria dos espectadores, estonteado e insone (930-2). Porque, quando enfim a personagem de Ésquilo falava, depois de atrair com o seu silêncio uma curiosidade envolvente, deixava os ouvintes embasbacados; as palavras saíam-lhe longas e pesadas, ameaçadoras e ambíguas, impenetráveis e distantes (923-926). E o fascínio, para o espectador, nascia desse mesmo distanciamento que prende e arrebatava os sentidos, mas a que a razão mal tem acesso.

Com Eurípides, em contrapartida, o tom geral da tragédia baixou ao nível do doméstico e do quotidiano (οἰκεῖα πράγματα, 959-60), no propósito de facilitar a interação com o público. Eurípides produzia *apate* “sem tirar o seu público do sério nem o deixar aparvalhado” (962), antes conquistando-lhe a compreensão e a participação ativa. Longe iam os dias em que os espectadores se limitavam a embasbacar perante os desafios que lhe eram lançados da cena. O efeito de *apate*, de ilusão, encontrava nele agora o eco de verdadeiros críticos, depois que um Eurípides, como representante de todo um movimento iluminista de que os sofistas tinham sido os impulsionadores, os havia industriado nos segredos de uma avaliação consciente da arte (*Rãs* 954-8): “E mais, a estes aqui fui eu que os ensinei a parlapatar e lhes enfiei na cabeça as bases das regras subtis e a esquadria das palavras, e a pensar, a ver, a compreender, a gostar de tornejar, a maquinar, a suspeitar do mal, a avaliar tudo e mais alguma coisa”. Com este esforço pedagógico que o poeta desenvolveu junto do público, duas capacidades passaram a integrar o espírito coletivo e a exercer sobre a arte um indispensável controle, na hora de aplaudir ou de premiar: λογισμός e σκέψις (973-4), “o raciocínio e a observação” atenta e qualificada.

Reformulado o modelo de espectador, Ésquilo e Eurípides puderam então imprimir neles uma marca correspondente às suas diferentes personalidades, como cidadãos e homens de teatro. Ésquilo quis levar o seu público a erguer os olhos para paradigmas superiores, colhidos na tradição épica, distantes da experiência do imediato, e por isso mesmo referências absolutas e já clássicas (1019-29, 1040-2). Com tais paradigmas, o poeta estimulava

sobretudo a imaginação que dita o desejo de elevar o espírito acima do comum e de alvejar uma verdadeira *arete*. Igual missão de cativar o público para a mensagem das suas produções desempenhou-a Eurípides dentro de outros critérios. O seu projeto persegue uma perspectiva realista de criação (1052-3), uma mimese decalcada sobre a realidade da vida, de onde o intuito moralizante foi irradiado. Ousou trazer o vício à cena, expôs adultérios e incestos, multiplicou as Fedras e Estenebeias, paradigmas de imoralidade (1043-4, 1049-51). Não deixou, mesmo assim, de exercer uma função didática junto do público; mas aquilo que lhe ensinou a avaliar contribuiu para lhe degradar a alma; a exibição das fraquezas humanas e dos crimes que fazem parte do quotidiano formou personalidades compatíveis com um mundo que respirava decadência e crise (1078-88). Quando cotejados os dois modelos nos seus métodos e resultados, o prémio terá de caber àquele que acompanhou anos prósperos e contribuiu para a grandeza de Atenas (1482-99). Não é, portanto, a qualidade técnica que em fim de contas se impõe, mas o resultado pedagógico produzido pela criação literária. Numa palavra, *Rãs* afirma igualmente relevante o mérito artístico e a influência que a poesia exerce sobre o público; uma qualidade não vive sem a outra. Por isso não é Eurípides o poeta finalmente resgatado, de acordo com a preferência meramente empírica de um primeiro Dioniso; depois de se consciencializar da sua verdadeira missão – a de aplaudir não apenas o talento, mas também, ou sobretudo, o conselho –, o deus dá preferência a Ésquilo, o poeta verdadeiramente capaz de salvar a cidade e de redimir os cidadãos, que são também os seus espectadores (1419-1421, 1435-1436, 1500-1503).

## Conclusão

Foi com certeza a partir de esforços como aquele em que Aristófanes se empenhou na formação dos espectadores, na comédia, e a que os trágicos juntaram preocupações equivalentes, que o público teatral foi crescendo, ao longo do século, e atingindo um patamar de excelência motivador para os verdadeiros talentos. Porque não foram apenas os poetas a assumir a responsabilidade de formar novos públicos, maduros e competentes; o próprio público teve também a sua contribuição a dar na construção de talentos e de novas estrelas, a partir do seu entusiasmo e aplauso.

Particularmente interessante parece ser a incorporação de diferentes tipos de espectador na própria ficção cômica, devolvendo ao auditório extracénico – o que ocupa as bancadas do teatro – a sua própria imagem

intracénica. Este é um motivo que se vai constituindo como uma verdadeira convenção, acompanhando de forma permanente a carreira de Aristófanes como criador de teatro. Ao desenho de um espectador individual medianamente qualificado, como o Diceópolis de *Acarnenses*, sucede uma estratégia de confronto entre um modelo competente perante o seu contrário, o espectador ignorante e obtuso; é o caso de Eurípides em contraposição com o Parente, em *Tesmofórias*, e o de Dioniso, com Xântias primeiro e Hércules depois, em *Rãs*. É mesmo reconhecida, nestes diferentes modelos, alguma especificidade de reações quando se trata de comédia ou de tragédia. Por outro lado, de acordo com a variedade de ‘tipos’ de espectador e da tática de caracterização, a extensão da caricatura vai também progredindo de uma simples cena de contornos definidos até à dimensão de uma peça completa.

O que nos permite concluir que a atenção prestada ao motivo e a sua dimensão progressivamente mais extensa e burilada são a garantia do efeito causado pela caricatura do espectador, que não hesitamos em classificar de ‘tipo cómico’, dotado dos requisitos permanentes e flutuantes próprios do que entendemos por ‘tipo’.

## Bibliografia

- Arnott, P. (1991), *Public and Performance in the Greek Theatre*. London-New York: Routledge.
- Bain, D. (1975), “Audience address in Greek Tragedy”, *Classical Quarterly* 25.1: 13-25.
- Chancellor, G. (1979), “Implicit stage directions in ancient Greek drama: Critical assumptions and the reading public”, *Arethusa* 12.2: 133-52.
- Donelan, J. F. (2015), “Evidence for and against audience-actor contact in Aristophanes (*Pax* 877-906, *Ach.* 257-83, *Thesm.* 659-87 and *Nub.* 275-355)”, *Classical Quarterly* 65.2: 518-29.
- Dover, K. J. (1993), *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Clarendon Press.
- Faria, R. T. (2024), “‘Agradar a Gregos e a... Gregos’. Aristófanes e o(s) seu(s) público(s)”, *Humanitas* 83: 53-78.
- Graves, C. E. (1967), *The Acharnians*. Cambridge: University Press.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1968), *The Dramatic Festivals of Athens*. Second edition revised by J. Gould, D. L. Lewis. Oxford: Clarendon Press.
- Revermann, M. (2006), “The competence of theatre audiences in fifth- and fourth-century Athens”, *Journal of Hellenic Studies* 126: 99-124.
- Sickle, J. van (1980), “The book-roll and some conventions of the poetic book”, *Arethusa* 13.1: 5-42.

- Silva, M. F. (1997), *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Lisboa: Gulbenkian / JNICT.
- Silva, M. F. (2020), “O Triângulo do Sucesso: Autor, Obra e Espectador. O Teatro Grego e o seu Público”, *Dramaturgias* 13: 26-44.
- Slater, N. L. (1999), “Making the Aristophanic audience”, *American Journal of Philology* 120.3: 351-68.
- Sommerstein, A. H. (1996), *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Aris & Phillips.
- Taillardat, J. (1965), *Les images d’Aristophane. Études de langue et de style*. Paris: Les Belles Lettres.
- Walcot, P. (1971), “Aristophanic and other audiences”, *Greece & Rome* 18.1: 35-50.

