Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas

Felipe Campos de Azevedo

Os frutos da terra e da guerra:
O reflexo da alimentação na comédia grega antiga

Versão corrigida

São Paulo
2022

Felipe Campos de Azevedo

Os frutos da terra e da guerra:
O reflexo da alimentação na comédia grega antiga

Versão corrigida

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Adriane da Silva Duarte

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A994f

Azevedo, Felipe Campos de
Os frutos da terra e da guerra: o reflexo da alimentação na comédia grega antiga / Felipe Campos de Azevedo; orientadora Adriane da Silva Duarte - São Paulo, 2022.
245 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Letras Clássicas.

1. Comédia Grega. 2. Aristófanes. 3. História da Alimentação. 4. Teoria Literária. 5. Marxismo. I. Duarte, Adriane da Silva, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

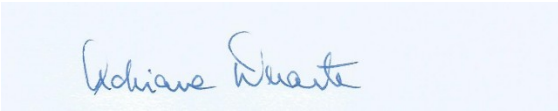
Nome do (a) aluno (a): Felipe Campos de Azevedo

Data da defesa: 08/08/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Adriane da Silva Duarte

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 01/09/2022



_____

(*Assinatura do (a) orientador (a)*)

Felipe Campos de Azevedo

Os frutos da terra e da guerra:
O reflexo da alimentação na comédia grega antiga

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Adriane da Silva Duarte

Trabalho aprovado. São Paulo, 8 de agosto de 2022.

Dra. Adriane da Silva Duarte
Orientadora

Dr. José Marcos Mariani de Macedo
USP

Dr. Teodoro Rennó Assunção
UFMG

Dr. Milton Luiz Torres
UNASP-EC

São Paulo

2022

Para Alva e Beto (*in memoriam*)

Maiores nostri sic habuerunt et ita in legibus posiuerunt, furem dupli condemnari, feneratorem quadrupli. Quanto peiorem ciuem existimarint feneratorem quam furem, hinc licet existimare. Et virum bonum quom laudabant, ita laudabant, bonum agricolam bonunque colonum.

Catão, De agri cultura

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à minha orientadora e professora, dra. Adriane Duarte, por ter me acolhido desde a graduação, na minha primeira pesquisa sobre Aristófanes durante a Iniciação Científica, no longínquo ano de 2011. Em seguida, continuei sob sua orientação no Mestrado, defendido em 2017, completando agora um longo ciclo de estudos sobre a comédia antiga, que já dura mais de uma década. Todo o meu percurso acadêmico teria sido impossível sem a orientação e o acolhimento de uma pesquisadora especialista na comédia antiga, assim como uma pessoa de enorme sensibilidade e humanidade. O convite para participar do GTA (Grupo de Estudos sobre o Teatro Antigo) também foi de enorme valia para a minha formação como pesquisador dos textos dramáticos, onde pude aprender muito com meus colegas e professores nos últimos 10 anos.

Também preciso fazer um agradecimento especial ao professor dr. José Marcos Macedo, que me guiou (informalmente) desde a graduação na tortuosa estrada da pesquisa linguística e filológica, ao me fornecer recursos fundamentais para que pudesse enfrentar os textos gregos com maior segurança, resultando nas tentativas de análises lexicais e filológicas do *corpus* cômico esboçadas na tese. Todos os possíveis erros e equívocos nas interpretações linguísticas propostas são de minha total responsabilidade, já que não é o meu foco central de pesquisa, mas que tento aprimorar sempre com a ajuda do professor e dos demais colegas do GELIEA (Grupo de Estudos de Línguas Indo-Europeias Antigas). Também agradeço por sua minuciosa leitura dos dois primeiros capítulos, no exame de qualificação, que ajudaram muito a amarrar alguns pontos frouxos da minha argumentação sobre a economia antiga, além de corrigir algumas notas etimológicas.

Ao professor dr. Teodoro Assunção, que também esteve presente na minha qualificação, deixo meu profundo agradecimento tanto por sua leitura e revisão ortográfica do texto provisório, assim como foi extremamente útil toda a bibliografia por ele enviada logo após o exame, com diversas indicações de obras sobre a história da alimentação e sobre as utopias antigas.

Muitos outros professores e colegas contribuíram direta ou indiretamente para os resul-

tados da minha pesquisa, não apenas os pertencentes ao PPG de Letras Clássicas (com os quais tive contato mais direto), mas também professores e colegas dos cursos de Letras, História, Filosofia e Ciências Sociais. Como seria impossível citar todos aqui, deixo meu amplo agradecimento a toda comunidade da FFLCH.

Dentre os colegas que tiveram uma contribuição mais direta para os resultados da tese, agradeço imensamente ao Daniel Castro, que muito contribuiu para esclarecer alguns conceitos importantes em Marx, Weber, Levy-Strauss, Mauss entre outros autores que utilizei ao longo da pesquisa para enquadrar a comédia antiga dentro do seu contexto histórico, social e antropológico. Por muito mais que as discussões conceituais, agradeço ao Daniel pelo companheirismo e camaradagem desde a infância, do futebol até a política, mas sobretudo pelo caráter e visão de mundo que compartilhamos.

Ao Pedro Barbieri, colega e amigo, que também me ajudou na escrita e reescrita constante dos capítulos, fazendo revisões necessárias e sugestões valiosas nas análises de mitologia comparada e nas abordagens sobre a relação entre a alimentação e as práticas religiosas. Também agradeço por nossa amizade extra-acadêmica, por sempre estar presente em momentos difíceis e fornecer palavras de apoio e de sabedoria (um verdadeiro mestre hermético), assim como nos bons momentos, com grande senso de humor e sinceridade. Também aos colegas e amigos Alex Mazzanti Junior, Caio Geraldes (fundamental para a diagramação do trabalho e elaboração do Índice Remissivo), Rafael Semêdo e Thiago Venturot agradeço a "companhia virtual", nos chats do Zap e do Slack, que ajudaram a tornar o confinamento pandêmico menos solitário – além de sempre contribuírem pontualmente com auxílios linguísticos e filológicos.

Agradeço ainda a minha companheira e camarada Sheila, que muito me ajudou nos momentos finais da pesquisa, um período de ansiedade e incertezas que foram amenizadas com a sua parceria e companhia, nos momentos bom e ruins.

Por fim, mas a mais importante, agradeço a minha mãe Maria Silvia, a principal causa de todo o trabalho a seguir, fruto de um gosto juvenil pela literatura que ela me transmitiu com muito carinho e afeto, assim como dos valores que ela também me ensinou e que estão refletidos no presente trabalho.

Por todo o financiamento ao longo da minha pesquisa de 4 anos, preciso agradecer também a CAPES (processo nº 88882.377778/2019–01), sem a qual o presente trabalho não existiria.

Resumo

O presente trabalho é dedicado a uma investigação da imagética dos alimentos refletida nas comédias atenienses do fim do século V a.C. O tema alimentício nas comédias é estudado por uma dupla perspectiva: seja seu uso propriamente mítico-literário (imagens, metáforas, alegorias com os alimentos), seja ainda a partir do retrato histórico-social que eles ajudam a revelar sobre a Atenas clássica, o modo de produção, circulação e consumo dos alimentos. A divisão em três capítulos procura dar conta de alguns temas cômicos em que a alimentação figura de forma proeminente: 1) as utopias no tempo de Cronos, a Era de Ouro em que o trabalho inexistia e os alimentos brotavam automaticamente da terra; 2) Os cereais como base da dieta grega, assim como os mitos relacionados a Deméter e outras divindades associadas ao mundo agrícola; 3) Os vinhos e sua importância tanto econômica, para a região da Ática, assim como sua ampla representação mitológica e literária, em torno das narrativas de Dioniso. A abordagem literária proposta no trabalho parte da teoria do reflexo estético, desenvolvida por Georgy Lukács, em sua Estética (1963) da maturidade, de cunho marxista, procurando revelar as conexões entre a realidade material ateniense e suas representações no palco cômico (seu reflexo estético). Valho-me também de muitos estudos nas áreas da História da Alimentação, Sociologia, Economia Política, Antropologia e outras que ajudaram a situar o meu objeto de estudo em seu contexto histórico e social, assim como traçar análises menos anacrônicas e mais precisas a partir das representações fantasiosas e, ao mesmo tempo, realistas retratadas nas comédias.

Palavras-chave: Comédia Grega, Aristófanes, História da Alimentação, Teoria Literária, Marxismo.

Abstract

The present work is dedicated to an investigation of food imagery reflected in Athenian comedies of the late 5th century BC. The food theme in comedies is studied from a double perspective: whether its properly mythical-literary use (images, metaphors, allegories with food), or from the historical-social portrait that they help to reveal about classical Athens, the mode of production, circulation, and consumption of food. The division into three chapters seeks to account for some comic themes in which food figures prominently: 1) the utopias in the time of Cronos, the Golden Age in which work did not exist and food sprouted automatically from the earth; 2) Cereals as the basis of the Greek diet, as well as myths related to Demeter and other deities associated with the agricultural world; 3) Wines and their economic importance for the Attica region, as well as their wide mythological and literary representation, around the narratives of Dionysus. The literary approach proposed in the work is based on the theory of aesthetic reflection, developed by Georgy Lukács, in his Aesthetics (1963), of a Marxist nature, seeking to reveal the connections between the Athenian material reality and its representations on the comic stage (its aesthetic reflection). I also make use of many studies in the areas of the History of Food, Sociology, Political Economy, Anthropology, and others that have helped to place my object of study in its historical and social context, as well as drawing less anachronistic and more precise analyzes from the fantastic and, at the same time, realistic representations portrayed in comedies.

Keywords: Greek Comedy, Aristophanes, History of Food, Literary Theory, Marxism.

Lista de Tabelas

2.1 A cerealística em Aristófanes 80
2.2 Características nutritivas e digestivas dos cereais 84
2.3 Contraste entre plantas selvagens e cultivadas 132
2.4 Códigos sociológico e vegetal do matrimônio 132
2.5 Contraste entre as Adônias e as Tesmofórias 133

3.1 A vinicultura em Aristófanes 138
3.2 Uso do radical τρυγ- em Aristófanes 195

Lista de Abreviações

Obras de referência:

Bailly	A. Bailly. *Dictionnaire Grec-Français. Nouvelle édition revue et corrigée, dite BAILLY–HUGO CHÁVEZ. Version établie sous la direction de G. Gréco, avec le concours spécial de A. Charbonnet, M. de Wilde et B. Maréchal.* (Paris, 2020).
Beekes	R. Beekes. *Etymological Dictionary of Greek, 2 vols.* (Leiden, 2009)
Chantraine	P. Chantraine. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire Des Mots, 4 vols.* (Paris, 1968-1980)
DGP	D. Malhadas, M. C. C. Dezotti e M. H. M. Neves. *Dicionário Grego-Português, 5 volumes, 1ª ed.* (Cotia/SP, 2006–2010)
D–K	H. Diels e W. Kranz. *Die Fragmente der Vorsokratiker, vols. i–iii, 6th edn.* (Berlin, 1951–2)
FGrHist	F . Jacoby. *Fragmente der griechischen Historiker.* (Berlin/Leiden, 1923–58)
IG	*Inscriptiones Graecae* (Berlin, 1873–)
K–A	R . Kassel e C. Austin. *Poetae Comici Graeci, vols, i, ii, iii/2, iv, v, vi/1, vii, viii.* (Berlin, 1983–)
Kock	T. Kock. *Comicorum Atticorum Fragmenta, 3 vols.* (Leipzig, 1880–8)
Koster	W. J. W. Koster. *Scholia in Aristophanem, Pars I:fasc. IA. Prolegomena de comoedia.* (Groningen, 1975)
LSJ	H . G. Liddell e R. Scott. *A Greek–English Lexicon, 9th edn., rev. H. Stuart-Jones.* (Oxford, 1940; suppl. 1968, 1996)
Olson-Sens	S. D. Olson e A. Sens (Eds.). *Matro of Pitane and the Tradition of Epic Parody in the Fourth Century BCE: Text, Translation, and Commentary.* (Oxford, 1999)
PAA	J. S. Traill. *Persons of Ancient Athens.* (Toronto 1994–)

PMG	D . L. Page (Ed.). *Poetae Melici Graeci.* (Oxford, 1962)
POxy	*The Oxyrhynchus Papyri.* (London, 1898–)
TrGF	B. Snell, R. Kannicht, e S. Radt (Eds.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta, vols. i–v.* (Göttingen, 1971–2009)
W	M . L. West (Ed.). *Iambi et Elegi Graeci, vols. i–ii, 2nd edn.* (Oxford, 1989–92)
Wilkins	J. Wilkins (Ed.). *Archestratus: Fragments from the Life of Luxury. Revised Edition, first published 1994.* (Totnes, 2011)
Wilson	N. G. Wilson (Ed.) *Aristophanis Fabulae.* 2 volumes. (Oxford, 2007)

Obras de Aristófanes (Ar.)

Acarn.	Acarnenses
Cav.	Cavaleiros
Nuv.	Nuvens
Vesp.	Vespas
Pa.	Paz
Av.	Aves
Tesm.	Tesmoforiantes
Lis.	Lisístrata
Rã.	Rãs
Riq.	Riqueza
Ass.	Assembleia de mulheres

Autores antigos (seguem o modelo do DGP, com acréscimos e modificações)

Alc.	Alceu de Lesbos, poeta lírico, séc. vi a.C.
Anacr.	Anacreonte, poeta lírico, séc. vi a.C.
Arqstr.	Arquéstrato de Gela, poeta gastronômico séc. iv a.C.
Arquíl.	Arquíloco, poeta lírico, séc. vii a.C.
Arist.	Aristóteles, filósofo, séc. iv a.C.
At.	Ateneu, sofista e gramático, séc. iii d.C.
Baq.	Baquílides, poeta lírico, séc. v a.C.

Cal.	Calímaco, poeta helenístico, séc. iii a.C.
Crat.	Cratino, poeta cômico, séc. v a.C.
Crate.	Crates, poeta cômico, séc. v a.C.
D.L.	Diógenes Laércio, historiador da filosofia, séc. iii d.C.
Dem.	Demóstenes, orador ateniense, séc. iv a.C.
Epic.	Epicarmo, poeta cômico, séc. vi–v a.C.
Ésql.	Ésquilo, poeta trágico, séc. v a.C.
Estr.	Estrabão, geógrafo, séc. i–ii d.C.
Eup.	Êupolis, poeta cômico, séc. v a.C.
Eur.	Eurípides, poeta trágico, séc. v a.C.
Ferécr.	Ferécrates, poeta cômico, séc. v a.C.
Frin. Côm.	Frínico, poeta cômico, séc. v a.C.
Gal.	Galeno, médico, séc. ii d.C.
Her.	Heródoto de Halicarnasso, historiador, séc. v a.C.
Hes.	Hesíodo, poeta didático, séc. viii a.C.
Hesíq.	Hesíquio, lexicógrafo, séc. v–vi d.C.
H. H.	Hinos Homéricos
Hip.	Hipônax, poeta satírico, fim do séc. vi a.C.
Hipócr.	Hipócrates, médico, séc. v a.C.
Hom.	Homero, poeta épico, séc. ix ou viii a.C.
Lís.	Lísias, orador, séc. v–iv a.C.
Luc.	Luciano de Samósata, polígrafo, séc. ii d.C.
Men.	Menandro, poeta cômico ateniense, séc. iii a.C.
Metág.	Metágenes, poeta cômico séc. v a. C.
Nicof.	Nicofonte, poeta cômico, séc. v a.C.
Paus.	Pausânias, geógrafo, séc. ii d.C.
Pínd.	Píndaro, poeta lírico, séc. vi–v a.C.
Plat.	Platão, filósofo, séc. iv a.C.
Plat. Côm.	Platão, poeta cômico, séc. v–iv a.C.

Plín.	Plínio, o velho, historiador romano séc. I d. C.
Plut.	Plutarco, polígrafo, séc. i–ii d.C.
Quint.	Quintiliano, retor romano, séc. i d.C.
Saf.	Safo, poetisa lírica, séc. v–vi a.C.
Sim.	Simônides de Ceos, poeta lírico, séc. vi–v a.C.
Sóf.	Sófocles, poeta trágico, séc. v a.C.
Sól.	Sólon de Atenas, poeta elegíaco, séc. vii–vi a.C.
Suet.	Suetônio, historiador latino, séc. i–ii d.C.
Teócr.	Teócrito, poeta helenístico, séc. iii a.C.
Teofr.	Teofrasto, filósofo, séc. iv a.C.
Virg.	Virgílio, poeta romano séc. i a. C.
Tel.	Teléclides, poeta cômico, séc. v a. C.
Teóg.	Teógnis, poeta elegíaco, séc. vi a.C.
Tuc.	Tucídides, historiador ateniense, séc. v a.C.
Xen.	Xenofonte de Atenas, historiador, séc. iv a.C.

Sumário

Lista de Tabelas **xv**

Lista de Abreviações **xvii**

Introdução **1**

Literatura grega e práticas alimentares 2
História da alimentação e História econômico-social 9
Teoria literária e Comédia antiga 16

1 Utopia cômico-gastronômica na Era de Cronos **23**

1.1 Cratino, *Ploutoi* 29
1.2 Crates, *Thēria* 34
1.3 Teléclides, *Amphiktyones* 40
1.4 Ferécrates, *Metallēs* 46
1.5 Nicofonte, *Seirēnes* 53
1.6 Metágenes, *Thuriopersai* 54
1.7 Utopia, política e alimentação 58
1.8 Filosofia e utopia: a produção material e intelectual 65
1.9 Teoria literária e utopia: sobre o riso e a comida 70

2 Os cereais, os campos e Deméter **79**

2.1 Produção, circulação e consumo dos cereais 81
2.2 Pão, paz e terra 85
2.2.1 Massa de Cevada (μᾶζα) e Pão de trigo (ἄρτος) 86
2.2.2 Trigo (πυρός) e Cevada (κριθή) 92
2.2.3 Cereal (σῖτος) 97
2.3 Comida de passarinho 102

2.3.1 Papa-cevada (κριθοτράγος) e Ajunta-grãos (σπερμολόγος) 103
2.3.2 Trigo (πυρός) e Cevada (κριθή) 106
2.4 Os cereais na comédia: economia agrária e mitologia da fertilidade 112
2.4.1 Os cereais na produção agrícola e o idealismo cômico 112
2.4.2 O mito, o rito e os cereais na comédia 121

3 Os vinhos, as vinhas e Dioniso 137
3.1 Produção, circulação e o consumo dos vinhos 139
3.2 O nascimento da τρυγῳδία 144
3.2.1 Vinha (ἄμπελος) 145
3.2.2 Vinho (οἶνος) 153
3.2.3 Vinhete (τρύξ) e vindima (τρύγη) 155
3.3 O retorno da τρυγῳδία 160
3.3.1 Vinho (οἶνος) 162
3.3.2 Vinhete (τρύξ) e Vindima (τρύγη) 169
3.4 A vinha, o vinho, o vinhete e a vindima: cotidiano e reflexo na comédia antiga 177
3.4.1 A economia das vinhas e a política de guerra 177
3.4.2 O consumo dos vinhos: festivais dionisíacos e simpósios 183
3.4.3 A τρυγῳδία e a poética aristofânica 190

Conclusão 199

Apêndice 211
Glossário de alimentos 213

Referências bibliográficas 225

Índice Remissivo 243

Introdução

"Um homem não pode voltar a ser criança sem tornar-se infantil. Mas não o deleita a ingenuidade da criança, e não tem ele próprio novamente que aspirar a reproduzir a sua verdade em um nível superior? Não revive cada época, na natureza infantil, o seu próprio caráter em sua verdade natural? Por que a infância histórica da humanidade, ali onde revela-se de modo mais belo, não deveria exercer um eterno encanto como um estágio que não volta jamais? Há crianças mal-educadas e crianças precoces. Muitos dos povos antigos pertencem a estas categorias. Os gregos foram crianças normais. O encanto de sua arte, para nós, não está em contradição com o estágio social pouco desenvolvido em que cresceu. Ao contrário, é seu resultado e está indissoluvelmente ligado ao fato de que as condições sociais imaturas sob as quais nasceu, e somente das quais poderia nascer, não podem retornar jamais".
Karl Marx, *Grundrisse - Manuscritos Econômicos de 1857-1858 - Esboços da Crítica da Economia Política*[1]

Ao longo das comédias de Aristófanes é recorrente o uso dos alimentos como simbologia política, religiosa e poética, o que se nota também em fragmentos de outros poetas cômicos contemporâneos. A presença da temática alimentícia fomentou uma série de obras recentes na área dos Estudos clássicos, que podem ser conjugados com um crescente interesse no campo da História da alimentação. Nessa intersecção, o estudo aqui proposto se direciona à análise da função dos alimentos na comédia antiga, seja de forma simbólica, seja como dado histórico do cotidiano, procurando relacioná-la com o ambiente político vivido em Atenas em meio à Guerra do Peloponeso, assim como explorar o repertório mitológico ligado à alimentação e ao mundo natural, reconfigurado pelo gênero cômico, a partir de seus modelos poéticos anteriores.

[1]Tradução de Duayer e Schneider (2011, p. 63-64).

O objetivo é demonstrar como operam as metáforas cômicas, por vezes verdadeiras alegorias, que são criadas a partir do tema alimentício, tornando-se uma produtiva forma de os poetas aludirem aos eventos da vida pública no contexto beligerante do final do século V a.C., assim como explorarem as relações do tema com a vida religiosa de Atenas. O escopo da pesquisa abarca as questões propriamente históricas, antropológicas, sociológicas e linguísticas relacionadas ao tema, delas se valendo para uma análise literária contextualizada. Por um lado, a economia ateniense emerge como um dos assuntos mais recorrentes quando a comida aparece em cena, representando diversas funções relacionadas a seu local de produção, sua forma de transporte e comércio, até chegar ao evento final a que se destinaria, à "mesa" ateniense,[2] tanto no ambiente doméstico, como banquetes e simpósios, quanto em eventos públicos, como os próprios festivais dramáticos e cívicos. Por outro lado, a alimentação é lembrada por sua vinculação direta com o caráter propriamente religioso dos festivais, fornecendo elementos de análise para estudar a função de oferendas e refeições coletivas feitas nessas ocasiões, assim como a ligação dos mitos e dos ritos com a agricultura e os sacrifícios, temas constantes na comédia antiga.

Literatura grega e práticas alimentares

O uso da imagética gastronômica na literatura grega evidentemente não se restringe ou se inicia no gênero cômico, podendo ser encontrado em profusão desde Homero, como as descrições da alimentação carnívora dos heróis durante os dois poemas, sobretudo na *Odisseia*, da dieta helênica é feita um traço predominante na distinção entre o mundo civilizado e o selvagem, habitados por criaturas prodigiosas, desconhecedores do cultivo do trigo, e com isso opostos aos gregos "comedores de pão".[3] As referências à dieta dos heróis homéricos contrastam com as práticas alimentares observadas no registro cômico, com a abundância de outros tantos produtos que pertenciam a alimentação cotidiana de Atenas, como o consumo de uma imensa gama de vegetais e peixes, muitos deles provenientes das regiões mais longínquas do império. O significado atribuído a cada um desses alimentos é explorado à exaustação na comédia antiga, denotando desde a classe social de quem os consome até práticas religiosas associadas a cada alimento.[4]

[2] A imagem da mesa no contexto da Atenas clássica obviamente não deve ser tomada no mesmo sentido que se estabelece na Idade Média e no Renascimento (cf. Montanari, 2015), como uma reunião de convivas em torno dela, já que a alimentação nos banquetes gregos, ao menos durante o δεῖπνον, era feita em leitos (κλίναι), enquanto a mesa (τράπεζα) era utilizada apenas como apoio para os alimentos, e retirada na etapa posterior do evento, o συμπόσιον (cf. Cratino fr. 334 K-A; Platão Cômm. fr. 33 K-A; Ferécrates fr. 73 K-A; Frínico Cômm. Fr. 69 K-A).

[3] Outra face do discurso culinário na épica homérica é sua ligação com a prática da hospitalidade. Cf. Reece (1993).

[4] Cf. Detienne (1972, p. 129-147).

No percurso que vai de Homero até a comédia antiga do final do século V a.C., de Aristófanes e de alguns de seus rivais, encontramos ao longo da história da literatura grega a presença marcante da alimentação em outros gêneros poéticos, dentre os quais se destaca o jambo, que fornece uma pista da apropriação cômica do discurso gastronômico. Dentre as aparições mais antigas do ambiente da alimentação como assunto literário na antiguidade é comum atribuir a Anânio, contemporâneo e por vezes confundido com o poeta Hipônax,[5] a primazia no gênero propriamente gastronômico, que se desenvolveria de forma mais marcante e independente ao longo do século IV a.C. com Arquéstrato de Gela e Matron de Pitane.[6] O fr. 5 W de Anânio é corriqueiramente qualificado como um "calendário gastronômico" e consiste no aconselhamento de quais alimentos se deve consumir em cada estação do ano. Dentre os alimentos citados pelo poeta, a primazia é dada aos peixes na primavera (χρόμιος); à carne de cerdo (δέλφαξ) no inverno; de cabra (χίμαιρα) no outono; à ovelha (ὄϊς) e ao atum (θύννος) no verão. O tipo de alimentação destinada a cada época encontra ecos em passagens cômicas em que encontramos as mesmas comidas, e se relaciona ainda com a ligação indissociável no mundo antigo entre a dieta e cuidado do corpo, tema desenvolvido em tratados médicos hipocráticos, e que serão tangencialmente tratados na presente pesquisa – tal qual o tratado *Sobre as propriedades dos alimentos* de Galeno,[7] entre outras obras.

Ainda é possível encontrar a temática gastronômica em outros jambógrafos como Arquíloco e Semônides (de Amorgos), assim como em fragmentos de Sólon, compostos em trímetros.[8] Em alguns dos fragmentos do legislador ateniense (fr. 4, 6, 9, 13 W) encontramos uma série de alimentos da dieta aristocrática, em oposição à alimentação frugal da população, sendo tomados pelos estudiosos como uma sátira contra a ganância das elites, de forma semelhante ao que encontramos nas comédias de Aristófanes – a depender do espectro político em que o crítico situar o poeta.[9] O tema da utopia de um paraíso perdido no tempo, quando os alimentos cresciam espontaneamente da terra parece encontrar lugar também no gênero jâmbico, como no fr. 38 W de Sólon, dando continuidade à tradição hesiódica da Raça de Ouro, e que prossegue vivo também na comédia do século V a.C., em poetas como Cratino (fr. 176 K-A), Crates (fr. 16 K-A), Teléclides (fr. 1 K-A), Ferécrates (fr. 113 K-A) e Nicofonte (fr. 21 K-A), examinados no Capítulo 1. Esse tipo característico de enredo cômico, tratado adiante, estabelece

[5]Cf. Garcia Soler (2003, p. 37-38). A autora destaca em Anânio o fato dele ser comparado com Hipônax nos mesmos termos em que Aristófanes e seus rivais são distinguidos pelo tom mais ou menos agressivo de seu discurso, com a inserção de elementos temáticos específicos, como o uso do imaginário gastronômico: "Frente al tono mas agressivo de Hiponacte, que antecipa en muchos aspectos a Aristófanes, Ananio se relaciona com otra vertente más 'amable' de la comédia, la representada por autores como Crates e Ferécrates, menos 'comprometida', alejada de la *iambiké idea* y com interesses moralistas y gastronómicos" (p. 40).

[6]Para o caso de Arquéstrato, cf. Wilkins (2011); para Matron, cf. Olson e Sens (1999).

[7]Cf. Powell (2003).

[8]Cf. Garcia Soler (2002).

[9]Cf. Sidwell (2009); *contra* Sommerstein (2002), dentre tantas outras propostas dos críticos sobre o assunto.

uma vertente do gênero que trata o tema da alimentação de forma proeminente.

No gênero escolhido para a presente pesquisa, a comédia antiga, percebemos o uso dos alimentos, de sua produção e manipulação, em menor ou maior escala, em todas as comédias de Aristófanes e em inúmeros fragmentos de seus antecessores e contemporâneos. No entanto, é apenas com a comédia intermediária e a comédia nova que um interesse mais apurado se detém sobre alguns personagens representativos desse campo, como o cozinheiro (μάγειρος), o parasita (παράσιτος) e o adulador (κόλαξ). Na trama doméstica desenvolvida nas comédias de Menandro, a presença de alguns personagens típicos, como o cozinheiro, coloca em relevo os alimentos a serem consumidos, a sua forma de preparo e de produção, a lista de convidados para o evento e outras descrições da ocasião festiva. Se é verdade que a comédia do século quarto em diante, assim como sua herdeira latina de Plauto e Terêncio, tem a primazia quando se trata de assuntos relacionados à alimentação, é certo também que ela é uma herdeira da tradição cômica do século V a.C., que, por sua vez, é devedora dos poetas jâmbicos já citados no início.

Ao tentar percorrer de forma panorâmica um caminho de apropriações e criações de novos personagens e gêneros relacionados à alimentação, pretendo me deter em um recorte temporal e temático específico, a saber: a comédia antiga da segunda metade do século V a.C. (c. 440-400) e a função exercida nela pela imagética da alimentação e as relações sociais e econômicas que giram em torno dela, assim como aspectos alimentícios relacionados à esfera da religião e da mitologia.

Partindo da fase inicial da carreira de Aristófanes, com suas primeiras obras produzidas na década de 20 do século V a.C., pode-se notar desde *Acarnenses* um uso acentuado do vocabulário alimentício e de seu entorno (produção, comércio, preparo) para se referir ao contexto político do momento, em meio às idas e vindas na guerra contra Esparta. Na obra, apresentada em 425 a.C., o protagonista Diceópolis representa um camponês arruinado pela guerra, mas que por meio de um tratado "particular" com os lacedemônios consegue obter para si mesmo uma trégua. O acordo de paz, no entanto, não se dá de modo convencional, mas é caracterizado na forma de uma negociação privada, quantificada em jarras de vinho, com o herói abrindo seu próprio mercado de acordos. Na "lojinha" de Diceópolis atendem fregueses de diversas regiões, como da Beócia e de Mégara, marcados por variantes linguísticas dessas cidades, assim como por seus produtos típicos. O megarense, por exemplo, oferta ao vendedor as próprias filhas, travestidas de leitoas, mas o dono do comércio demanda dele trigo (πυρός), alho (σκόροδον) e sal (ἅλς). A penúria dos tempos de guerra se traduz em imagens de um riso perverso, em que é preciso sacrificar – de forma quase religiosa – os filhos pela subsistência, e muitas vezes é por meio do discurso alimentício que temos acesso a essa relação estabelecida entre Atenas e suas aliadas na guerra, assim como com suas rivais. Em *Acarnenses*, ainda se pode encontrar vários outros usos da alimentação como metáforas políticas, assim como poéticas, bastando atentar ao seu desfecho, com o banquete farto de Diceópolis em oposição

à alimentação frugal do general Lâmaco, em vias de partir para a batalha.

No ano seguinte, 424 a.C., Aristófanes apresenta a comédia *Cavaleiros*, que insiste na temática da guerra, dessa vez mais direcionada a um ataque pessoal contra o desafeto Cléon. O uso do imaginário gastronômico é mais uma vez marcante, do início ao fim da trama, que gira em torno da disputa pelo poder entre dois demagogos, o Paflagônio, alter-ego de Cléon, um curtidor de couro; contra o Salsicheiro, um vendedor de origem humilde que trabalha com as tripas dos animais, que encarna o perfeito rival para uma disputa do mais baixo nível, aproveitando-se de partes mais desprestigiadas dos animais, como a pele e os miúdos. Os dois oponentes combatem para agradar o seu senhor (δεσπότης), o Demos, a encarnação do povo ateniense, que passa de um lado ao outro da disputa, conforme a oferta de cada um deles. Dentre as muitas metáforas utilizadas ao longo da contenda, uma das mais famosas é a dos pescadores de enguias (v. 864–70). A imagem de pescadores que precisavam remexer o fundo dos rios para tirar a poeira que as encobria, turvando as águas, é comparada com a conduta de certos políticos na cidade de Atenas, a colocando em rebuliço por conta da guerra, o que só os beneficiava pessoalmente e infligia o caos na cidade. A mesma metáfora é utilizada por Aristófanes em *Nuvens* (v. 559) apontando às apropriações feitas de sua própria obra por seus rivais – o que não atesta que o uso das imagens gastronômicas seja uma exclusividade de Aristófanes, e é, pelo contrário, justamente nesse filão que a pesquisa pode render mais, ao examinar até que ponto era disseminada tal prática nas obras dos poetas da comédia antiga.

A sequência de peças de Aristófanes é rompida por não possuirmos o texto de *Nuvens* apresentado em 423 a.C., mas apenas sua reescrita posterior, datada entre 420-416 a.C. No ano seguinte, em 422 a.C., encontra-se em *Vespas* mais exemplos para a pesquisa proposta. Dentro da trama que se desenvolve no ambiente doméstico, com a prisão do pai pelo filho, temos em um episódio central da peça mais um uso dos alimentos como metáfora política. Na cena do julgamento doméstico de um cão pelo roubo de um queijo (τυρός), uma série de símbolos é ativada e operam sincronicamente nos mais diversos níveis, sempre rondando as questões relativas à guerra. O cão representa Cléon não só pelo comportamento trapaceiro, como pela semelhança fonética entre seus nomes, enquanto o queijo é o símbolo por excelência da Sicília, região historicamente aliada dos espartanos, por seu substrato dórico, e onde o laticínio estaria "fermentando", como a guerra, à espera de eclodir. Não seria possível traçar resumidamente nem uma mínima parte de toda a alegoria gastronômica elaborada por Aristófanes, com a participação não só dos políticos, dos animais e dos alimentos, como também dos utensílios domésticos, humanizados e envolvidos nos procedimentos legais da cidade democrática, mimetizada no cenário privado.

Já a peça *Paz*, de 420 a.C., é encenada meses depois de um armistício entre Atenas e Esparta, conhecido como a paz de Nícias, e o tema da peça é antes uma forma de celebração do que de protesto, como soavam suas peças anteriores. O enredo da trama, assim como seus personagens, estabelece a relação dos alimentos não mais com o comércio de derivados animais, como

em *Cavaleiros*, mas ligado ao tema da agricultura, como símbolo maior da vida pacífica.[10] O protagonista Trigeu pode ter seu nome derivado tanto da palavra para o vinho novo, ainda não fermentado, o vinhete (τρύξ), como do vocábulo que designa a colheita das uvas, a vindima (τρύγη). O herói encontra seu par ao final da peça na igualmente simbólica Ópora (Estação). A oposição à guerra segue a mesma linha de *Acarnenses*, de tal modo que em uma dada cena (v. 236-288), a Guerra é personificada e transformada em uma cozinheira que amassa em seu pilão os ingredientes necessários para produzi-la – no caso, as próprias cidades envolvidas no conflito, cada uma representando um elemento da receita.[11]

As demais peças de Aristófanes também se prestam ao mesmo tipo de exame, posto que todas elas, em menor ou maior grau, flertam com o tema aqui proposto. Poderia citar as aparições de um tipo característico como o Héracles glutão em *Aves* e *Rãs*; ou ainda a relação intrínseca entre a agricultura e o culto de Deméter, abordado em *Tesmoforiantes*. As suas duas últimas peças, *Assembleia de Mulheres* (391 a.C.) e *Riqueza* (388 a.C.), já do início do século IV a.C. são excelentes documentos para testemunhar a mudança da sociedade ateniense no pós-guerra, ao compararmos, por exemplo, a situação depauperada dos camponeses nas últimas peças de Aristófanes – ainda pior do que aquela encontrada no início da guerra, quando tiveram os seus campos devastados pelas invasões espartanas.

Tendo consciência da vasta gama de estudos já dedicados ao tema da alimentação na literatura grega, pretendo fazer um apanhado daquilo a que tive acesso (em tempos de pandemia e bibliotecas fechadas), para tentar inserir minha pesquisa dentro do panorama de estudos atual, assim como para definir melhor meu recorte em relação aos trabalhos já publicados na área. De início, vale dizer que os estudos dos fragmentos da comédia antiga fornecem um enorme material complementar a ser explorado, assim como o foi nas obras em que me apoio e cito na sequência, que aprofundam, mas não esgotam, os estudos possíveis nesse campo.

O estudo das relações entre alimentação e literatura antiga já possui uma fortuna crítica relevante, sobretudo em relação aos gêneros cômicos e satíricos, nos quais as referências à preparação e manipulação dos alimentos está mais presente. Nesse sentido é preciso antes de tudo fazer um breve elenco de obras importantes que tratam dessa temática, para não repetir sem necessidade aquilo que já foi feito.

As várias obras editadas por Wilkins foram o ponto de partida para o meu estudo mais geral sobre a alimentação no mundo antigo, assim como de seu uso metafórico-poético. Sem dúvidas o livro *The Boastful Chef – The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy* (2000) é a referência principal para o estudo relacionado à comédia grega, por demonstrar a profundidade do envolvimento do gênero com o discurso gastronômico, para muito além da abundante preservação de fragmentos cômicos em Ateneu, do qual se poderia supor uma amostragem selecionada.

[10] Cf. Wilkins (1998, p. 260), que observa a oposição entre a temática da agricultura em *Paz* e os produtos animais em *Cavaleiros*.

[11] Cf. Garcia Soler (2007).

Na obra, o autor examina a fundo o tema gastronômico nas suas diversas vertentes, tanto na comédia antiga como na nova, com os seus personagens típicos, tais quais o parasita, o cozinheiro ou o glutão, assim como aborda os aspectos sociais envolvidos, como a produção do campo e o consumo das cidades, ou a importação e exportação de alimentos em Atenas. Mais uma obra de língua inglesa seminal no campo da alimentação antiga é o livro *The Loaded Table*, de Emily Gowers (1996), que, embora devotada à literatura latina, especificamente sobre as sátiras de Horácio e Juvenal assim como as comédias de Terêncio e Plauto, provê conclusões que não se aplicam apenas aos autores estudados, podendo ser facilmente estendidas às obras cômicas gregas das quais são devedoras a comédia e a sátira latina.

Outra pesquisadora da área com vasta produção no assunto é a professora da Universidade do País Basco (Euskal Herriko Unibertsitatea), Garcia Soler, que trabalhou com motivos específicos dentro das obras cômicas, como o vinho ("Un uso metafórico del vino en Aristófanes: las vinosas treguas de *Acarnienses*, 186-200", 2003); as frutas ("La fruta en la vida cotidiana de los antiguos griegos", 2015); os molhos ("La salsa de la Guerra (Aristófanes, *Paz* 236-288)", 2007); os pães ("Panes y pasteles en el ritual griego", 2014); os peixes ("El pescado en la comedia griega", 1997); o Héracles glutão ("La figura de Heracles en la comedia y el drama satírico", 2015), e mais uma infinidade de temas e apresentações mais gerais. Já citei no início os artigos da professora sobre os jambos de Sólon e Anânio, e sem dúvida sua obra é um dos pontos de partida para a aproximação do meu objeto de estudo.

Dentro da tradição estruturalista francesa, inspirada pelo trabalho de Lévi-Strauss,[12] foi germinada uma série de estudos também dedicados à alimentação antiga, como é o caso da obra *Les Jardin d'Adonis – La mythologie des aromates en Grèce* (1972), de Detienne, e de outra obra sua organizada conjuntamente com Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec* (1979). Ambas abordam a relação entre a alimentação e a vida religiosa grega, a primeira partindo da análise dos aromas, especiarias e suas relações com o mito de Adonis e Afrodite (em oposição aos cereais de Deméter e sua filha Perséfone), enquanto a segunda trata de questões como a instituição dos sacrifícios animais e também do ritual das Tesmofórias (em um capítulo cuja obra *Tesmoforiantes* de Aristófanes figura de forma proeminente). Quanto aos sacrifícios animais, é sobretudo no relato de Prometeu, como vemos desenvolvido em Hesíodo e Ésquilo, em capítulo escrito por Vernant (em uma abordagem que prioriza o tema culinário, em detrimento do ato violento da morte, como encontramos em Burkert), que obtemos uma possibilidade interessante de interpretação desse mito fundador, que conta sobre o primeiro sacrifício feito pelo Titã como logro (δόλος) para Zeus, quando aquele separa as partes dos animais e destina a melhor porção aos homens (*Teogonia,* v. 507-616). Além do mito de Prometeu, outra narrativa tratada na obra vale destaque, justamente por se opor aos sacrifícios cruentos, que é o mito de Dioniso despedaçado e comido pelos Titãs, tomado pela tradição órfica como paradigma de

[12] Quanto à obra do antropólogo pode-se aproveitar de algumas de suas formulações mais gerais feitas na sua série de estudos batizada de *Mitológicas*, sobretudo no primeiro volume *O cru e o cozido* e o segundo, *Do mel às cinzas*.

crime que não deve ser repetido pela humanidade, evitando assim o consumo de carne animal. Outra obra de tradição francesa mais recente relacionada ao tema é *Le Bestiaire d' Aristophane*, de Corbel-Morana (2012), que dedica a primeira parte do seu bestiário aos animais utilizados como alimento, sobretudo em seu segundo capítulo (*La cuisine politique*).

Grande destaque tem também obras em língua italiana sobre o assunto cômico-gastronômico, como é o caso de *Utopie e Immagini gastronomiche nei frammenti dell'Archaia* (2000), de Pellegrino, que versa sobre os fragmentos da comédia antiga que tratam da temática da "utopia". Dentro da tipologia da comédia antiga, destaca-se a presença da comida em uma vertente produtiva do gênero chamada de "comédia utópica", que tem como marca característica a criação de um passado glorioso e imaculado, ou de um futuro próspero e libertador, ou seja, tudo que se oponha à realidade contemporânea de Atenas, chafurdada na guerra contra Esparta. A presença marcante dos alimentos nesse tipo de comédia se explica pela própria natureza com que costumam ser aludidos tais paraísos perdidos no tempo, como um lugar onde o homem não precisava trabalhar, caçar, nem lavrar os campos em busca de alimento, que crescia espontaneamente da terra. Essas imagens auspiciosas já estão presentes na tradição desde Homero e Hesíodo, com a descrição da Raça de Ouro (*Trabalhos e Dias*) ou a Ilha dos Bem-Aventurados (*Ilíada*). Outra característica das utopias é a presença de objetos autômatos, fantasiados pela imaginação humana já em Homero, como as trípodes providos de rodas que vão por si só até a assembleia dos deuses (*Ilíada*, 18, v. 376), da qual a comédia *Thēria* de Crates é um bom modelo paródico, com seus peixes que assam a si próprios.[13]

Pretendo dar atenção especial a alguns fragmentos cômicos que tratam de forma proeminente o tema da alimentação. Para tal, é valiosa a nova edição de comentários aos fragmentos da comédia grega produzido na universidade de Heidelberg, com a coleção *Fragmenta Comica* (doravante KomFrag), em diversos volumes dedicados a poetas específicos e que ainda prevê a publicação de vários outros, a serem lançados nos próximos anos. Dessa coleção que pretende cobrir uma vasta gama temporal, desde os primórdios das competições cômicas em 486 a.C., foram fundamentais os volumes sobre Cratino (em seis volumes, com três disponíveis até o momento), Êupolis (com os três volumes previstos já publicados), Ferécrates (com um dos dois volumes já publicado), além de Hermipo, Frínico, Crates e Teléclides (cada qual com um volume dedicado a sua obra, e já publicados) – poetas estudados no Capítulo 1. Os fragmentos de Aristófanes também estão contemplados nas edições (dez volumes previstos sobre seus fragmentos) e, a partir desse estudo meticuloso de peças fragmentárias, pode-se fazer uma nova apreciação da temática gastronômica aqui trabalhada, ao poder ter acesso a uma exegese profunda de vários trechos que envolvem a imagética da alimentação.

[13] Cf. Tuero (2014).

História da alimentação e História econômico-social

Além da produção bibliográfica sobre a relação entre a alimentação e a literatura antiga é de fundamental importância para minha pesquisa uma análise propriamente histórica do uso dos alimentos na antiguidade e, para tanto, recorri à bibliografia que encontrei disponível nas áreas da História da alimentação e da História econômica, política e social da Antiguidade que pudessem esclarecer passagens das comédias em que a produção, o comércio ou o consumo de alimentos aparecem em cena. Em cada um dos capítulos adotei determinados livros especializados na alimentação antiga como base da minha introdução histórica sobre cada grupo de alimentos. Em adição, algumas obras mais gerais serviram para formar uma visão global não só da alimentação grega, mas também de outros povos da Antiguidade.

Algumas obras mais abrangentes serviram de introdução ao estudo do tema, como *Food in the ancient world* (2006), escrita por Wilkins em conjunto com Shaun Hill, e que é dividida por temas, como os diferentes tipos de comida e bebidas, carnes, peixes, vinhos – também preocupada com o contexto social e religioso em que se inseria, com um capítulo dedicado à presença da alimentação na literatura antiga. Outra obra editada por Wilkins, organizada em conjunto com Robin Nadeau, *A Companion to food in the ancient World* (2015), traz textos de vários autores sobre a alimentação não apenas em Atenas e Roma, mas em outras culturas como no Egito e na Mesopotâmia. Já um estudo dedicado especialmente às fontes arqueológicas e aos instrumentos no preparo dos alimentos é o de Curtis, *Ancient Food Technology* (2001), que foi de fundamental importância para determinar algumas práticas de confecção dos alimentos que aparecem nas comédias, muitas vezes de forma obscura, assim como para entender a função de determinados instrumentos e utensílios mencionados pelos poetas cômicos. De outra parte, do lado do consumo, o livro organizado por Flandrin e Montanari (1996), *Histoire de l'alimentation*, conta com alguns capítulos dedicados à Grécia clássica, que ajudaram também na tradução para o português de alguns vocábulos mais ambíguos, já que a obra possui uma tradução brasileira. [14]

Dedicado especialmente aos cereais (σῖτος), tema do meu segundo capítulo, o estudo de Jardé (1979), *Les céréales dans l'antiquité grecque*, conta com uma pesquisa exaustiva exatamente sobre os termos principais selecionados para estudo nas comédias, como o trigo (πυρός) e a cevada (κριθή), assim como os pães e massas deles derivados. Outra obra sobre os cereais é a de Jasny (1944), *The Wheats of Classical Antiquity*. Traduções comentadas de obras antigas, como o Livro 1 do tratado *Sobre os alimentos*, de Galeno, que trata especificamente dos cereais, também foram de extrema valia, todos eles utilizados no Capítulo 2. [15]

Sobre o vinho (οἶνος), a vinha (ἄμπελος) e o vinhete (τρύξ), tratados no Capítulo 3, algu-

[14] Cf. a tradução de Luciano Vieira Machado e Guilherme João de Freitas Teixeira (2015).

[15] Para os cereais especificamente na comédia grega, cf. o artigo já citado de Garcia Soler (2014).

mas obras fundamentais utilizadas ao longo da pesquisa dizem respeito à esfera produtiva das vinhas, outras abordam a relação entre os vinhos e os simpósios, um dos momentos em que eram consumidos, assim como se encontra em quantidade abundante obras que tratam da ligação da bebida com o deus Dioniso. Quanto aos simpósios, é seminal o estudo de Murrey, *Sympotica* (1990), que caracteriza tal prática convivial como elitista e aristocrática, herdada das instituições da pólis arcaica. Já Davidson, em seu livro *Courtesans and Fishcakes* (1997), enfatiza que o consumo de vinho não era restrito às ocasiões formais da elite, já que eram consumidos em larga escala nos estabelecimentos comerciais, entre eles, em uma espécie de venda ou bar, chamado καπηλεῖον. [16] Outras visões sobre o ambiente dos simpósios, assim como dos festivais dionisíacos e outras ocasiões de consumo da bebida serão apresentados no Capítulo 3, partindo do que mostra o material cômico em comparação com outras fontes históricas e arqueológicas.

Além da pesquisa sobre determinados tipos de alimentos (os cereais e os vinhos, especialmente) e como eles aparecem retratados nas comédias, me pareceu necessário também tratar das relações sociais e econômicas que giram em torno do tema da alimentação. Como se pode perceber, os estudos de História da alimentação colocam ênfase não apenas no lado do consumo dos alimentos, mas também na sua produção e distribuição (seja pelo comércio ou não). Para dar conta de tratar da forma menos anacrônica e precisa o possível os dados sobre os alimentos recolhidos no *corpus* cômico, é preciso a seguir deixar claros os pressupostos sobre a vida econômica e social da Atenas clássica adotados ao longo do estudo, mais especificamente quanto a Atenas do fim do século V a.C., período em que as peças de que trato foram encenadas. É sobretudo a discussão teórica sobre as relações entre economia e política nas sociedades da Antiguidade, diferentes das estabelecidas em sociedades modernas, que necessitam ser aclaradas antes de entrar no exame de passagens cômicas em que os alimentos aparecem como símbolos (ou mais que isso) de eventos da vida política e econômica da Atenas de Aristófanes. Devido à diferença fundamental entre a economia agrícola da Antiguidade e a economia industrial da modernidade capitalista, faço a seguir um breve resumo das principais teorias históricas e econômicas sobre a Grécia clássica, deixando claro o caminho de interpretação que norteou minha pequisa.

A origem da disputa teórica sobre a história econômica e social da Antiguidade encontra-se na forma de encarar as economias antigas, como a de Atenas no século V a.C., a partir de uma visão condicionada por relações econômicas particulares do mundo moderno, que seriam problemáticas ao serem aplicadas para sociedades que funcionavam a partir de outros valores. Pode-se datar o final do século XIX como a origem remota de tal debate, especificamente na Alemanha, com os personagens centrais encarnados nas figuras do economista Karl

[16] Sobre o tema do simpósio especificamente em Aristófanes, cf. Pütz, *Symposium and Komos in Aristophanes* (2003). Também sobre os simpósios na comédia, sobretudo sobre os fragmentos, cf. o estudo de Fischer, "Symposiasts, fish-eaters and flatterers: social mobility and moral concerns" (2000).

Bücher e do historiador Eduard Meyer. O primeiro situaria os antigos em uma etapa primitiva do desenvolvimento econômico, enquanto o segundo utilizaria de analogias com a economia moderna para explicar fenômenos da Antiguidade, sobretudo em seus momentos de maior pujança produtiva. [17]

A obra de Bucher, *Die Entstehung der Volkswirtschaft* (1893), proporia o estabelecimento de três fases distintas do desenvolvimento econômico: primeiro a da economia doméstica fechada (de baixo nível de trocas e consumo); seguida da economia urbana (na qual a produção de bens supera a produção meramente pessoal, sendo comercializado o excedente); e, por fim, a economia nacional (produção voltada à satisfação das necessidades da nação). [18] A economia dos gregos, segundo tal proposta, se encontraria na primeira fase, de uma economia fechada, centrada no οἶκος, a unidade básica de produção, que emprestaria seu nome para formar justamente o termo "economia".

A reação às ideias de Bücher foi conduzida sobretudo por Eduard Mayer, em um debate entre um economista e um historiador. O último demonstra como o estudo detido da História mostraria que a ideia de inferioridade produtiva das civilizações antigas não se justificava, já que tal pensamento concebe o desenvolvimento linear, sem levar em conta que, em determinados períodos, algumas civilizações (a egípcia ou o império persa dos Aquemênidas) poderiam ser descritas como plenamente desenvolvidas, inclusive se comparadas com algumas sociedades modernas. A argumentação do historiador contra o economista traz como evidências o desenvolvimento da produção, do comércio e do uso contínuo de metais como valores intermediários de troca tanto na Grécia, desde o período micênico, como nas demais civilizações do Oriente Próximo. [19] A crítica de Mayer da economia do οἶκος ainda usa como argumentos o papel exagerado dado pela teoria econômica ao uso de escravos na produção (dado que aparece registrado em algumas das comédias estudadas, com os escravos trabalhando ao lado dos camponeses empobrecidos no cultivo dos campos, como em *Lisístrata*, v. 1203-1212.).

Vários outros elementos poderiam ser levantados na querela, como a crítica de Bücher a um princípio econômico universal, com o qual os historiadores fariam as suas análises; assim como, do outro lado, os historiadores contestavam afirmações como o desprestigio do trabalhador manual (βάναυσος) na antiguidade, levantadas pelo economista (tal qual aparece corriqueiramente retratado nas comédias, com o comércio ou o artesanato qualificados como atividades socialmente inferiores à produção agrícola, como pode ser encontrado em *Cavaleiros*, que aborda o lado negativo do comércio, ou em *Paz*, com a exaltação da agricultura).

Tal polêmica, iniciada no século XIX, continua a se desenvolver ao longo do começo do século XX, sendo um dos nomes principais Hasebrök, que propõe em sua obra *Staat und Handel*

[17] O marco de tal debate foi primeiro estabelecido por Will (1954).

[18] Cf. Bücher (1893 [1901]).

[19] Cf. Mayer (1955 [1895]).

im alten Griechenland (1928) uma nova visão a respeito do comércio grego dos períodos arcaico e clássico. Para o autor, o comércio grego no período clássico era relativamente primitivo e não exercia um papel preponderante na vida política.[20] Ele recorre às teorias de Max Weber sobre o tipo *econômico* e o tipo *político*,[21] conforme a atitude do povo e da sociedade diante da produção e circulação, correspondentes às atitudes psicológicas do homem moderno e do homem antigo, respectivamente (traço que pode também ser observado ao longo das comédias nas reações das personagens sobre fatos da vida econômica e política ateniense). A partir da década de 60, o debate entre as teorias "primitivistas" e "modernistas" começa a ganhar novos contornos, entrando de forma mais direta no debate específico dos estudos clássicos.

Com o deslocamento dos debates sobre o mundo antigo da Alemanha para centros como a França e a Inglaterra no pós-guerra, aparecem em cena novas questões levantadas sobre as sociedades chamadas "pré-capitalistas", quando o pêndulo do debate parece recair para o aprofundamento das teorias *primitivistas* em detrimento das *modernistas*, traçando uma marcada diferença entre a economia antiga e a moderna. No entanto, são os próprios termos do debate que são modificados, já que a preocupação passa não mais a ser a diferença de *escala* (quantitativa), mas de *método* (qualitativa), o que configura um novo debate, com novas oposições: *substancialistas* contra *formalistas*.[22]

Moses Finley, sobretudo após a sua saída forçada dos Estados Unidos para a Inglaterra,[23] vai se colocar a partir de então como o principal nome do estudo econômico da antiguidade. O professor radicado em Cambridge reivindica o legado de Hasebrök, Max Weber,[24] Karl Marx[25]

---

[20] Cf. Hasebrök (1933 [1928]).

[21] Cf. Weber (2012 [1972]).

[22] Amemiya (2007, p. 57) resume bem a questão sobre as quatro categorias fundamentais em discussão: "These two pairs of opposing concepts are closely related to each other, though conceptually different. A *modernist* believes the Athenian economy was a well-developed market economy differing from a modern capitalist state only in degree and not in quality. A *primitivist* disagrees. A *formalist* believes that the Athenian economy can be analyzed by the basic behavioral assumptions of modern economics, namely, utility and profit maximization, whereas a *substantivist* believes that a different set of behavioral assumptions, such as status maximization, must be substituted" (grifos meus). Evidentemente as chances de um modernista ser um formalista e um primitivista um substancialista são grandes, mas o autor faz uma boa distinção sobre a interpenetração dos conceitos: "A formalist is more likely to be a modernist, and a substantivist a primitivist, but not necessarily so. For example, one who believes that even the modern American economy should not be explained by utility and profit maximization may be said to be both a modernist and a substantivist with regard to the American economy".

[23] Cf. Palmeira (2009), que explica bem o contexto da política americana durante a Guerra Fria, que obrigaram Finley a refugiar-se na Inglaterra.

[24] Ver sobretudo o estudo de Weber sobre o caráter agrário das civilizações antigas *Agrarverhältnisse im Altertum* consultada na tradução inglesa *The Agrarian Sociology of Ancient Civilizations* (2013 [1897], trad. para o inglês de Frank).

[25] Os estudos sobre as sociedades pré-capitalistas se encontram sobretudo nos *Grundrisse*, consultado na tradução brasileira *Grundrisse - Manuscritos Econômicos de 1857-1858 - Esboços da Crítica da Economia Política* (2011 [1857-58], trad. de Duayer e Scheider).

e Karl Polanyi.[26] A consagração de Finley se confirma com a publicação de sua obra *The Ancient Economy* (1973), na qual defende a ideia de uma não autonomia da esfera econômica nas civilizações antigas, ou pelo menos sua não percepção por parte dos indivíduos que nela viviam, expandindo as ideias de Polanyi sobre as economias desintegradas nas sociedades pré-capitalistas. Seria necessária a formulação de novos conceitos que não confundissem a análise de sociedades de bases econômicas tão distintas, incorporando aos estudos clássicos desenvolvimentos de outras ciências humanas, como a antropologia econômica e a sociologia.

Outros nomes importantes aliaram-se a Finley na sua busca de renovar os debates sobre a economia antiga. Vidal-Naquet e Austin, em *Économies et sociétés en Grèce ancienne* (1972), reverenciam as propostas de Finley e Polanyi sobre as economias integradas e desintegradas, contribuindo com uma visão da economia ateniense que dependia diretamente dos valores morais para a compreensão correta do seu lugar nas sociedades antigas.[27] A argumentação dos autores parte do pressuposto de que a política econômica de Estado não visaria nunca, como na modernidade capitalista, estabelecer um mercado externo, já que não existia naquele tempo uma indústria nacional:

> "Não existe propriamente 'indústria' ou 'comércio ateniense' (conceitos aliás intraduzíveis em grego): como é que o Estado ateniense poderia então proteger ou encorajar uma coisa que, na verdade, não passava de abstrações, ainda mais criada por modernos?" (Vidal-Naquet e Austin 1986 [1972], p. 115).[28]

Entre as afirmações dos autores sobre a vida econômica ateniense, destaca-se a importância dada ao comércio de trigo, que seria o único produto tratado como prioridade de Estado nas importações para Atenas, mas nunca com preocupação de exportação. Como visto nas comédias, a produção de cereais é associada sobretudo com locais estrangeiros, como o Egito e a Fenícia (como em *Aves*, v. 504–506), ou ainda outras localidades gregas fora da Ática, como Sicília, Eubeia, Lemnos e outras ilhas de colonização ateniense, o que permitia o controle sobre a produção e escoamento da produção local. Os historiadores trazem informações valiosas também sobre as leis atenienses sobre os cereais, como a que proibia pessoas que residiam em Atenas de transportar trigo a não ser para o Pireu, ou ainda a lei sobre os revendedores de trigo (σιτοπώλης) que tinham um limite de quantidade que poderiam comprar para revenda, evitando assim especulações com o preço dos cereais. Todas essas informações são fundamentais para distinguir nas peças as verdadeiras relações estabelecidas entre os personagens nos momentos em que os alimentos aparecem em cena, muitas vezes no papel desempenhado por

[26] As hipóteses do autor estão bem resumidas em sua obra *The great transformation: The Political and Economic Origins of our Time* consultado na tradução brasileira *A grande Transformação: As origens políticas e econômicas de nossa época* (2021 [1944], trad. de Ribeiro).

[27] Na segunda parte do livro os autores fornecem um compilado de textos que confirmariam as suas hipóteses (como Xenofonte, Aristóteles e outros).

[28] Tradução de Gonçalves e Nabarrete (1986).

vendedores (ἀρτόπωλις, a vendedora de pães, em *Vespas*), consumidores (σιτοφάγοι) ou ainda agentes da lei (como o σιτοφύλαξ, magistrado incumbido de vigiar o comércio de trigo).

Na mesma linha dos anteriores, Geofrey de Ste. Croix, professor de Oxford, também argumenta veementemente contra uma visão modernizante da economia antiga. Os estudos do professor de Ste. Croix foram fundamentais em um tema muito caro aos estudiosos da comédia antiga, já que ele elabora a mais convincente argumentação sobre as origens da Guerra do Peloponeso, em seu livro *The Origins of the Peloponesian War* (1972), contestando uma motivação eminentemente econômica para o conflito, que tomava como fonte justamente o testemunho de *Acarnenses* sobre a disputa comercial entre Mégara e Atenas como uma das causas fundamentais da guerra – com os alimentos daquela região proibidos de serem comercializados na ágora ateniense.[29] O autor é conhecido por defender as ideias marxistas no estudo das civilizações antigas, sobretudo o conceito de "luta de classes", em sua obra *The Class Struggle in the Ancient Greek World* (1981), sendo famoso também como defensor de uma posição oligárquica atribuída a Aristófanes aos longo das comédias.[30] Ao utilizar o conceito de "classe" para as análises das relações sociais apresentadas nas comédias, apoio-me, em geral, na abordagem de George Lukács em *História e Consciência de Classe* (1922), que distingue as noções de "classe" do mundo capitalista e do mundo antigo na sua forma de apreensão pelos indivíduos (*para si*), não a ausência da existência concreta das classes (*em si*) na Antiguidade:

> "Assim, a consciência de classe tem uma relação um tanto diferente com a história nos períodos pré-capitalista e capitalista. No primeiro caso, as classes só poderiam ser deduzidas da realidade histórica imediata com os métodos do materialismo histórico. No capitalismo elas próprias constituem essa realidade histórica imediatamente dada" (Lukács, 2018, [1922], p. 154).[31]

Contudo, com uma queda do prestígio aparentemente inabalável obtido por Finley e outros que o seguiram, assim como de seu método de estudo da história econômica e social grega,

[29]Como reconhecem Vidal-Naquet e Austin (1986 [1972], p. 114, n. 1), "a hipótese de uma origem comercial da guerra do Peloponeso é (ou devia ser) totalmente arruinada pela publicação do livro de G. E. M de Ste. Croix, *The Origins of the Peloponesian War*". Ver capítulo 3, na seção 3.2, para uma análise detida da passagem sobre o decreto de Mégara em *Acarnenses*.

[30]Sobre a discussão dos conceitos de "classe" e "estamento" cf. Rose (2010), que faz uma boa crítica a Finley, por rejeitar o conceito de "classe" marxista, para a Atenas arcaica e clássica, em detrimento do foco weberiano em "status". Para a distinção entre "classe" e "estamento", cf. Weber (2012 [1972], p. 199-202). Utilizei o conceito de "classe" ao longo de todo o trabalho quando me referia a representações de relações sociais ao longo das peças, seguindo as argumentações de Rose e de Ste Croix, assim como encontra-se o uso recorrente do termo "classe" nos estudos sobre comédia antiga, embora pouco problematizado e aprofundado, como nota Roselli (2014), em seu capítulo, intitulado justamente "Social Class", para o *The Cambridge Companion of Greek Comedy*: "Social class can be approached in a variety of ways. Approaches inspired by Marx, Weber and Bourdieu (among others) attempt to explain social chance and organization in a community of people with different cultural capital, occupations, life chances and relationships to means of production. In light of ongoing debates about the concept of class is important to note the influence of our own social context on the role of class as an analytic category in studies of the ancient world: the very debate about the relevance of class is part of class struggle. Cold war divisions associated the very idea of class with Stalinism and together with it rejected all forms of Marxism. Class also raises issues of self-worth and inequality, so discussions of it can be uncomfortable and acrimonious. It is thus convenient that class is increasingly been viewed as irrelevant despite (or because of) the increased consolidation of class power over the past two generations. Perhaps as a result of these factors there has been little serious engagement with the concept of class in discussions of comedy". (Roselli, 2014, p. 241).

[31]Trad. de Rodnei Nascimento (2018).

novos trabalhos publicados já no século XXI têm reivindicado uma autonomia e escala muito maior da esfera econômica do que a admitida anteriormente pela crítica especializada. Entre alguns estudos mais recentes podemos encontrar abordagens que partem de concepções modernizantes, como o caso da obra *Economy and Economics of Ancient Greece* (2007), de Takeshi Amemiya, que busca formular um modelo econômico que explicasse a realidade ateniense a partir da análise de dados recolhidos (sobretudo do séc. IV a.C.) e organizados em tabelas e gráficos, tentando depreender uma explicação dos fatos econômicos com base na teoria da oferta e demanda ou da maximização dos lucros e minimização dos riscos.

Outros estudos recentes vão ainda mais longe, como o de Harris e Lewis (2016), na obra conjunta organizada por eles, *The Ancient Greek Economy: Markets, Households and City-States*, ao dizerem que Finley e outros estudiosos tomaram as ideias de Max Weber de forma seletiva, tentando mostrar como as análises do sociólogo alemão enfatizam mais semelhanças do que diferenças entre a economia grega e a moderna (capitalista). [32] O mesmo Lewis (2016) fornece como dados para a sua argumentação pró-mercado uma longa lista de "*commodities*" disponíveis na Atenas clássica, com base nas "mercadorias" encontradas no *corpus* da comédia antiga, dentre elas uma enorme variedade de alimentos (além de itens como vestuário, cerâmicas e outros objetos).[33] Vale fazer a ressalva de que, apesar de tratar todos os alimentos como "mercadorias" (mesmo sem evidências para isso) e partir de pressupostos teóricos distintos dos meus, a lista elaborada por Lewis é muito útil e pode servir de complemento ao meu glossário de alimentos (que consta como Apêndice), embora a delimitação do *corpus* cômico e alguns critérios escolhidos para a recolha dos vocábulos tenham sido diferentes.[34]

---

[32] As afirmações sobre a deturpação das ideias de Weber por Finley e outros fazem algum sentido, já que em seu texto *The Sociology of Agrarian Civilizations*, Weber de fato faz muito mais aproximações do que distinções entre a economia ateniense e a capitalista. Já sobre a visão de Finley e Polanyi sobre a questão dos "mercados" na Antiguidade a argumentação dos autores é menos convincente, acusando os historiadores e antropólogos de ideólogos marxistas que possuíam uma "aversão à ideia de mercados", em um tom quase policialesco: "One must, however, distinguish between Polanyi, who was a Christian Socialist (though in the late 1930s sympathetic to Soviet Communism), and Finley, who in the late 1930s and 1940s was a Stalinist. [...] Finley was identified as a member of the Communist Party of the USA in a sworn testimony by William Canning before the Rapp-Coudert Committee in May 1941 and by Karl Wittfogel and Bella Dodd before the Senate Committee on Internal Security in 1952. The file the FBI kept on Finley records the statements of several 'reliable sources' that Finley was a member of the Communist Party of the USA. Edward Harris would like to thank Daniel Tompkins, who obtained the file under the Freedom of Information Act, for making it available to him." (Harris e Lewis, 2016, p. 31 n. 6).

[33] As pressuposições do autor sobre a comercialização de todos os itens listados são problemáticas, como ele mesmo admite: "I have aimed at being comprehensive, and not just limiting ourselves to references where it is clear that market exchange is mentioned. When a commodity is mentioned in Old Comedy, I have added it to our list, for it shows the comic poets' awareness of the material stuff of everyday life. Yet if we compare these groups of commodities with the attested occupations in Attica, it is clear that many if not most of these items were subject to market exchange – that is, they could either be bought in the marketplace or from specialised craftsmen and retailers, even if they were also subject to other forms of resource allocation (e.g. gift or autarkic consumption, for that matter). I have thus sought to match each category of goods with the individual occupations devoted to their production and retail". (Lewis, 2016, p. 381).

[34] São distintas sobretudo as edições críticas de Aristófanes adotadas para estabelecer a versificação das peças e o verso preciso em que aparece cada alimento; o *corpus* de poetas selecionado também é distinto (embora ambos

Sem me deter longamente em uma historiografia da crítica econômica do mundo antigo, tento agora relacionar a importância da discussão teórica para a análise propriamente literária da arte grega, com especial atenção à produção cômica do fim do século V a.C., que pode oferecer elementos importantes para se pensar a subjetividade dos agentes econômicos, através da percepção de um ateniense sobre a influência da esfera econômica na vida cotidiana da cidade, como, por exemplo, o comércio de alimentos na ágora ou a preparação de um simpósio aristocrático. Aristófanes é, assim, uma fonte importante justamente por dar voz a personagens que representam visões distintas sobre os acontecimentos políticos e econômicos da época, de diferentes classes e estamentos da sociedade, com o próprio poeta sendo continuamente enquadrado como uma voz importante dentro do debate da época – como Platão bem observava sobre a importância do teatro na vida pública de Atenas, uma verdadeira "teatrocracia" (*Leis*, 700e–701a).

Teoria literária e Comédia antiga

Ao conjugar uma perspectiva estilística e filológica da literatura (análise das imagens, metáforas, alegorias e outros recursos empregados no gênero cômico) com uma abordagem histórica, econômica e sociológica dos textos de Aristófanes e seus contemporâneos do fim do século V a.C., é preciso deixar claro qual a metodologia adotada na interpretação literária proposta. Como o subtítulo do trabalho especifica, o tema alimentício será tratado a partir da teoria do *reflexo estético*, desenvolvida pelo filósofo húngaro George Lukács, sobretudo em sua obra da maturidade, *Ästhetik: Die Eigenart des Ästhetischen* (1963).[35] Já se encontrava presente nos seus estudos de juventude a preocupação histórica com o surgimento das formas artísticas, desde obras como *Die Seele und die Formen* (1911)[36] e *Die Theorie des Romans* (1916),[37] com uma análise histórico-formal da obra de arte, mas ainda não desenvolvidas sob o prisma do materialismo e da teoria do reflexo. Procurando um modelo que resolvesse o impasse entre uma teoria literária determinista e mecanicista na relação entre contexto histórico de produção e as obras de arte resultantes do trabalho do poeta sobre essa mesma realidade, mas sem cair, ao mesmo tempo, no oposto, em uma teoria que desprezasse a historicidade das obras de arte em favor de uma visão subjetivista da criação estética, pareceu-me a melhor forma de solucionar o problema recorrer à *teoria do reflexo*, a qual tenta traçar um desenvolvimento

sejam restritos ao período da comédia antiga), assim como alguns alimentos que não constam em Lewis aparecem na minha lista, mas outros que ele recolhe não estão presentes no meu glossário. Mais informações sobre os critérios adotados na elaboração do glossário de alimentos são apresentados no Apêndice.

[35]Citada sempre a partir da tradução espanhola, em quatro volumes, de Sacristán: *Estética – La peculiaridad de lo estético* (1965).

[36]Cf. a tradução para o português de Patriota: *A Alma e as formas* (2015).

[37]Cf. a tradução para o português de Macedo: *A teoria do Romance* (2000).

genético do fenômeno artístico, analisando até que ponto, e a partir de que ponto, a esfera da arte se autonomiza dentre as esferas sociais da criação humana.[38]

A breve introdução metodológica aqui proposta não pretende voltar aos primórdios da espécie humana e a sua relação com a fabricação de instrumentos, a revolução agrícola do neolítico, o surgimento do ritmo, da simetria, da ornamentação, até a posterior criação de diferentes formas de ritos, mágicos e religiosos, momento em que a esfera artística seria possível de ser concebida como uma entidade autônoma do processo de produção e organização social, ou, para usar o vocabulário lukacsiano, quando o reflexo científico e o reflexo artístico separaram-se do reflexo cotidiano da realidade. As ambições do meu trabalho são bem mais modestas, partindo dos resultados obtidos nas obras referenciadas antes para conceber o papel da *alimentação* e dos hábitos derivados dela na confecção artística da literatura grega, mais especificamente na forma teatral da comédia antiga. É justamente por tal gênero refletir com tanta insistência e tanto *realismo* a esfera alimentar da vida cotidiana de Atenas que penso ser frutífera uma abordagem a partir da perspectiva histórica – mais uma vez, sem cair no determinismo barato de relacionar uma criação dramática tão rica a mera consequência de forças sociais que agiam sobre o poeta – que será explorada conjuntamente com as capacidades criativas de sujeitos históricos como Aristófanes, Cratino e outros poetas de conceberem, cada um a seu modo, um "mundo próprio" em sua arte.

Como salientado na epígrafe escolhida, ao ler as obras literárias da Grécia arcaica e clássica, de Homero até Aristófanes (recorte no qual trabalharei preferencialmente) nota-se uma aparente contradição quanto ao valor estético da arte grega e o estágio de desenvolvimento técnico ainda precário de suas formas de produção da vida material. O aparente paradoxo já explica um conceito fundamental para o estudo estético que se pretenda histórico, por evidenciar a relação *desigual* de desenvolvimento das esferas sociais, ou seja, da produção material e da artística, tanto em comparações entre civilizações diversas, quanto no exame interno de

[38] Segundo o próprio autor é impossível fixar com precisão exata tal momento de autonomização das esferas de objetivação superiores (como ele chama a arte e a ciência, ao se autonomizarem do reflexo cotidiano); no entanto, Lukács (1966 [1963], v. 1, p. 222) utiliza o drama grego para esboçar uma datação de um momento já bastante desenvolvido dessa separação: "Pensemos na história grega. Vemos, por um lado, que a literatura e a arte podem desenvolver-se de um modo relativamente autônomo (em comparação com o Oriente), livre de preceitos teocráticos. Mas é precisamente este feito que permite ver o quão tardiamente se produziu a separação entre arte e religião, com a independência da primeira. Por mais precocemente que se queira fixar tal fenômeno, não se poderia ir além de Sófocles, e a consciência real da separação não aparece até Eurípides. Em outro contexto indicamos que este fato é o fundamento intelectual do comportamento crítico-recusatório da filosofia dos primórdios, que tendia a libertar-se, com a ciência, em relação à arte e aos artistas (Heráclito, etc.). Estes filósofos viam no princípio estético – não sem razão – um princípio antropormorfizador, e como consideram como seu inimigo capital o antropomorfismo da religião, do mito, do estético, etc. – desta vez sem razão – os converte em aliados ou instrumentos da superstição antropomorfizadora. A dificuldade, para a arte, de uma independência como a conquistada pela filosofia e a ciência se deve, sem dúvidas, ao fato de que o princípio estético é, efetivamente, de carácter antropomórfico". O autor explica tal afirmação em relação ao que ele já havia dito antes sobre a autonomização do reflexo científico também na Grécia, que teria sido possível antes da arte, devido ao caráter antropomórfico da última (do qual Aristófanes é um exemplar notório, tenha em vista a personificação constante de conceitos como a Guerra, a Paz, a Poesia, etc.).

seu próprio desenvolvimento (institucional, jurídico, político, artístico etc.). Segundo Marx, a contradição é apenas aparente, pois o desnível entre a produção material e a produção da arte é na verdade a causa de existência de obras tão belas.[39]

Se o desenvolvimento técnico não é o responsável pelo florescimento da arte grega, ele não deixa de estar presente no *reflexo* que a arte cria da sociedade de seu tempo, justamente aquilo que o trabalho a seguir pretende mostrar, já que ao examinar os tipos de alimentos produzidos, comercializados e consumidos na Atenas clássica, procuro demonstrar os vínculos da criação cômica com o cotidiano ateniense, utilizando com frequência os alimentos do dia-a-dia, seja como detalhes de figuração e composição de cada cena, seja como importantes símbolos poéticos, tal qual o vinho de Dioniso ou os cereais de Deméter. A introdução dos *Grundrisse* de Marx dá um lugar de destaque à arte grega justamente na sua relação aparentemente desigual com a realidade produtiva que a cerca, já que ao mesmo tempo em que obra de arte reflete a realidade social, não o faz de forma fotográfica, ou seja, mecanicista, imprimindo na arte o retrato estático da realidade. O que importa dessa discussão teórica e abstrata para minhas análises da comédia grega é a observação de que seria impossível a concepção de imagens derivadas do plantio do trigo, da confecção de pães, da colheita das uvas, como tantas outras ao longo das comédias, sem pensar de forma mais detida nas formas cotidianas de emprego desses alimentos, assim como sua relação com as práticas rituais, derivadas das explicações míticas sobre os ciclos da natureza. Marx resume seu pensamento sobre tal contradição entre o mundo produtivo e a esfera da arte recorrendo ao exagero comparativo:

> Sabe-se que a mitologia grega foi não apenas o arsenal da arte grega, mas seu solo. A concepção da natureza e das relações sociais, que é a base da imaginação grega e, por isso, da [mitologia] grega, é possível com máquinas de fiar automáticas, ferrovias, locomotivas e telégrafos elétricos? Como fica Vulcano diante de Roberts et Co., Júpiter diante do para-raios e Hermes diante do Crédit Mobilier? Toda mitologia supera, domina e plasma as forças da natureza na imaginação e pela imaginação; desaparece, por conseguinte, com o domínio efetivo daquelas forças. Em que se converte a Fama ao lado da Printing House Square? A arte grega pressupõe a mitologia grega, i.e., a natureza e as próprias formas sociais já elaboradas pela imaginação popular de maneira inconscientemente artística. Esse é seu material. Não uma mitologia qualquer, i.e., não qualquer elaboração artística inconsciente da natureza (incluído aqui tudo o que é objetivo, também a sociedade). A mitologia egípcia

[39]Terry Eagleton também comenta sobre a mesma passagem de Marx sobre a arte grega, em uma defesa contra interpretações distorcidas e perniciosas que dela foram feitas, acusando Marx de cair em contradição com sua concepção materialista da história: "Assim nosso gosto pela arte grega é um lapso nostálgico à infância – um sentimento não materialista sobre os quais os críticos hostis se lançaram com prazer. Mas a passagem só pode ser tratada dessa maneira se arrancada de modo grosseiro do contexto em que aparece – os rascunhos de 1857, conhecidos hoje como *Grundrisse*. Colocada de volta em contexto, o significado torna-se claro instantaneamente. Os gregos, Marx argumenta, foram capazes de produzir grande arte não *apesar*, mas por *causa* do estado pouco desenvolvido da sua sociedade. Em sociedades antigas, que ainda não passaram pela divisão do trabalho fragmentadora conhecida como capitalismo, a supremacia da 'quantidade' em relação à 'qualidade' que resulta da produção de bens e do desenvolvimento contínuo e inquieto das forças produtivas, pode-se alcançar uma certa 'proporcionalidade' ou harmonia entre o homem e a natureza – uma harmonia que depende precisamente da natureza *limitada* da sociedade grega" (Eagleton, 2011 [1976], p. 28-29, trad. de Corrêa, grifos do autor).

> jamais poderia ser o solo ou o seio materno da arte grega. Mas, de todo modo, [pressupõe] uma mitologia. Por conseguinte, de modo algum um desenvolvimento social que exclua toda relação mitológica com a natureza, toda relação mitologizante com ela; que, *por isso, exige do artista uma imaginação independente da mitologia*. De outro lado: é possível Aquiles com pólvora e chumbo? Ou mesmo a *Ilíada* com a imprensa ou, mais ainda, com a máquina de imprimir? Com a alavanca da prensa, não desaparecem necessariamente a canção, as lendas e a musa, não desaparecem, portanto, as condições necessárias da poesia épica? (Marx, 2011 [1857-58], p. 63, grifos meus)

Poderíamos ainda perguntar, como Marx, qual seria o papel de outros deuses no nosso mundo atual: o que seria de Deméter com o agronegócio ou o Ifood? Como ficaria Dioniso com as modernas adegas burguesas ou o Wine.com? Não seria preciso uma comparação tão extrema para mostrar a influência direta da realidade concreta e material na forma como o artista irá plasmar a mesma realidade em suas obras, mas, se a existência de determinado avanço técnico impossibilita a produção de uma literatura baseada na mitologia como força explicativa do mundo, esta não deixa de deleitar o leitor moderno.[40] Talvez justamente por isso, como observa Lukács:

> "[A] eficácia das obras de valor traz consigo, em medida tanto mais surpreendente quanto mais longínquo no tempo e no espaço ou mais estranho do ponto de vista da nação ou classe for o conteúdo representado, uma ampliação e um aprofundamento, uma elevação da individualidade cotidiana imediata" (1957 [1968], p. 291).[41]

Para dar conta de abranger tanto o lado material e produtivo dos alimentos, como os mitos e ritos a eles associados, escolhi como plano de trabalho na organização dos capítulos uma divisão que procurasse dar conta, primeiro, da base econômica agrícola refletida na comédias, para em seguida me debruçar sobre o aspecto ideológico das narrativas míticas utilizadas em cada comédia, sobretudo dos deuses ligados umbilicalmente ao mundo agrícola, como Deméter e Dioniso, para os cereais e os vinhos respectivamente, que têm importante papel dentro dos enredos cômicos. Além dos dois capítulos dedicados aos produtos agrícolas, estabeleci como ponto de partida o exame de alguns fragmentos cômicos que tratam de utopias pré-agrárias,

[40] A contradição entre a produção material e a da arte é explicada justamente pela ausência de determinado desenvolvimento, como no caso da épica homérica para Marx (2011 [1857-58], p. 62-63): "Na arte, é sabido que determinadas épocas de florescimento não guardam nenhuma relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, com o da base material, que é, por assim dizer, a ossatura de sua organização. P. ex., os gregos comparados com os modernos, ou mesmo Shakespeare. Para certas formas de arte, a epopeia, por exemplo, é até mesmo reconhecido que não podem ser produzidas em sua forma clássica, que fez época, tão logo entra em cena a produção artística enquanto tal; que, portanto, no domínio da própria arte, certas formas significativas da arte só são possíveis em um estágio pouco desenvolvido do desenvolvimento artístico. Se esse é o caso na relação dos diferentes gêneros artísticos no domínio da arte, não surpreende que seja também o caso na relação do domínio da arte como um todo com o desenvolvimento geral da sociedade. A dificuldade consiste simplesmente na compreensão geral dessas contradições. Tão logo são especificadas, são explicadas" (Tradução de Duayer e Schneider, 2011).

[41] Tradução de Coutinho e Konder, da obra *Introdução a uma estética marxista* (1968).

em que os alimentos não precisavam ser plantados e colhidos, mas brotavam da terra espontaneamente (o que não deixa de jogar luz também na ausência das estruturas produtivas em tais paraísos perdidos, motivo da sátira cômica ao se apropriar das narrativas da Era de Ouro retiradas do contexto épico).

O começo escolhido parte justamente dos poetas cômicos "coadjuvantes", da perspectiva dos modernos, os quais escreveram peças com a temática das "utopias gastronômicas", registradas em sua maior parte por Ateneu, na qual encontramos peças dos antecessores e contemporâneos de Aristófanes organizadas não só tematicamente, ao tratarem dessa vida paradisíaca e tranquila desfrutada nos tempos de Cronos. Os fragmentos citados, no entanto, são também localizados na sequência cronológica de apresentação das peças, que vai dos anos de 440 a.C. ao final do século V a.C. As utopias cômico-gastronômicas descrevem de forma mítica a produção automática de riquezas e frutos da terra, mas com a reversão cômica dos alimentos crus, encontrados nos registros desse universo em Homero, Hesíodo e Platão, para alimentos já cozidos, manipulados, produtos não só da cultura, mas do luxo, por vezes associados aos povos do oriente próximo, como os persas. Os fragmentos analisados no primeiro capítulo podem ser vistos como uma primeira aproximação com o léxico dos alimentos, na sua maior parte itens luxuosos, já que fazem parte de uma idealização cômica, mas com uma camada política subjacente, trazendo à tona temas como a escravidão e o trabalho doméstico, possivelmente abolidos em um cenário em que tudo era autoproduzido. O mapeamento do imaginário gastronômico nos fragmentos deve contribuir para a continuação proposta da estrutura do trabalho nas partes que vêm a seguir, dedicadas aos cereais e aos vinhos.

Sobre a relação dos mitos de Deméter e Perséfone com os grãos e produtos agrícolas, fica evidente sua presença na comédia por meio do festival das Tesmofórias, na peça homônima de Aristófanes. No entanto, é sobretudo em *Paz* e *Aves* que aparecem com mais profusão os termos precisos relacionados aos alimentos como trigo, cevada e outros tipos de grãos e pães, perfazendo uma lista grande de variedades lexicais. No caso da primeira peça, *Paz*, o cenário rural, o enredo e os personagens trazem informações importantes do meio não urbano, como o destaque dado às estações e períodos de semeadura e colheita. Já no segundo caso, em *Aves*, a presença dos pássaros no lugar dos deuses fornece uma série de referências aos grãos, como objetos de oferendas, como alimentação das aves, sobre o plantio de cereais no Egito e sua importação para Atenas, e, sobretudo, de registros formulares da fraseologia "trigo e cevada", encontrada desde Homero e em outras tradições indoeuropeias, transpostas para o registro cômico, com a substituição do louvor aos deuses pelo culto aos novos governantes, os pássaros.

Para o Capítulo 3, sobre Dioniso e o vinho, as peças escolhidas, por número e importância dos termos-chave pesquisados, foram *Acarnenses* e *Vespas*. A primeira por conta do uso metafórico recorrente das vinhas, dos vinhos e da vindima como representantes simbólicos do gênero cômico; já a última pela presença do simpósio aristocrático retratado com detalhes gastronômicos e sociais relevantes para uma análise histórica da literatura. A relação do deus

com os festivais teatrais já foi tema de longa bibliografia, e por isso mesmo o exame proposto aqui é centrado no que os testemunhos cômicos sobre o alimento por excelência de Dioniso podem iluminar em uma área já tão explorada.

Os dois capítulos finais, portanto, possuem como temáticas dois tipos de alimentos e suas relações com ritos e narrativas míticas, sobretudo de Dioniso e Deméter, que dão conta da explicação etiológica de tais alimentos, seu cultivo e consumo. Assim, pretendo explorar as relações de deuses e seus alimentos consagrados como exibidos no gênero cômico, escolhendo algumas peças de Aristófanes e fragmentos de poetas cômicos mais bem preservados, partindo do método de recolha de termos, confecção de tabelas e análises detidas das passagens em que eles aparecem, tentando ao fim de cada capítulo fazer uma conclusão preliminar sobre as ocorrências examinadas.

A proposta do meu trabalho é conciliar a análise literária, poética e mitológica do material apresentado pela comédia antiga, ao mesmo tempo em que podemos atribuir aos textos um papel fundamental de informações históricas, mas de um ponto de vista distinto dos textos historiográficos, por dar vida a uma atmosfera da Atenas do final do século V a.C., recheada de descrições minuciosas dos hábitos e costumes desse povo, vistos segundo o prisma aqui escolhido das práticas alimentares. Acredito, por todos os motivos aduzidos, ser ainda muito válido um estudo do material cômico a partir de tal ponto de vista, que conjuga interesses de diversas vertentes dos Estudos clássicos, assim como das ciências humanas em geral, nas áreas de Teoria literária, História, Sociologia e Antropologia.

1 Utopia cômico-gastronômica na Era de Cronos

Ante Jovem nulli subigebant arva coloni;
Nec signare quidem aut partiri limite campum
Faz erat; in medium quaerebant; ipsaque tellus
Omnia liberius, nullo poscente, ferebat.
(Virgílio, *Geórgicas,* I. 121–129)[1]

Os elementos que figuram no título do primeiro capítulo são facilmente compreendidos em termos gerais, tanto a noção de *utopia*, como um "não lugar", conforme o termo cunhado por Thomas More na sua obra homônima de 1516, que pode ser interpretado ainda como a criação idílica de um "bom-lugar" (*eutopia*).[2] Um sentido bastante semelhante é atribuído ao período conhecido como Idade de Ouro ou Era de Cronos,[3] um tempo remoto, em que a humanidade gozava de paz e tranquilidade ao lado dos deuses, conforme narrado por Hesíodo e outros poetas. No entanto, ao tratar de ambas as noções no ambiente cômico, seria necessário estabelecer primeiro o que caracteriza as "utopias cômicas", encontradas em uma série de poetas do final do século quinto, em seus fragmentos preservados por Ateneu (267e–270a), para a seguir explicar o qualificativo de "gastronômicas". A definição dada na obra *The Encyclope-*

[1] Tradução de Odorico Mendes (2019, p. 35)

> "Ninguém domava a terra, antes de Jove,
> Punha lindas ou marcos; não rogada.
> Liberal tudo oferecia a todos."

[2] Cf. a edição brasileira da obra de More, com a tradução de Cippola e Camargo (2021).

[3] Sobre o uso do termo "utopia" para obras anteriores à cunhagem do termo por More, cf. Franco Jr. (2021), que faz um bom apanhado do uso de tal conceito, sobretudo para o período medieval, mas que também investiga inicialmente este tipo de concepção "paradisíaca" (termo de origem persa) na antiguidade, tratando por exemplo do "primeiro homem" (πρωτόπλαστος).

dia of Greek Comedy, organizada por Sommerstein (2019), é proveitosa para localizar o objeto examinado a seguir:

> Na comédia antiga as ideias utópicas estão intimamente entrelaçadas com a poética do gênero. Visto que a comédia antiga é altamente política, isso aparece à primeira vista no desenvolvimento de uma utopia fantasiosa para uma praticável em *Assembleia de Mulheres*, a qual nos dá a primeira utopia no sentido moderno: contra os problemas de Atenas após sua derrota na Guerra do Peloponeso, a peça apresenta um programa social utópico concreto, ao resolver todos os problemas da *pólis* com a introdução, econômica e sexual, do comunismo. As ambiguidades típicas do gênero, no entanto, deixam em aberto se esse programa é levado a cabo ou se ao final se mostraria falho e deveria ser visto ironicamente. Assim, as utopias cômicas exibem qualidades discursivas e argumentativas que lhes permitem ser consideradas precursoras das utopias modernas, mas, sendo ancoradas no mito e no ritual, elas certamente não são utopias plenamente desenvolvidas no sentido moderno. O *cronotopo* utópico da comédia é um outro mundo de fantasia, cuja relação com a *pólis* ateniense permanece ambivalente, situada em terras exóticas, no ar, debaixo da terra, no reino de Hades e da morte, no primordial início dos tempos, ou na idade de ouro de Cronos (que precedeu o reinado de Zeus), e a *eutopia* frequentemente se transforma em uma distopia.[4] (Bierl, 2019, p. 989-990)

A partir dessa definição enciclopédica do fenômeno das utopias cômicas, pode-se delinear duas frentes de destaque: 1) a evocação, direta ou indireta, do cenário político de Atenas nas utopias; 2) uma relação ambígua com essa mesma *pólis*, já que mediada pelo uso do mito da Idade de Ouro, ou Era de Cronos, distante no tempo e no espaço da Atenas contemporânea. Dentre as peças utópicas, citadas em sequência cronológica por Ateneu (267e–270a), nem todas têm como cenário o passado mítico, sendo possível também o desenvolvimento de utopias futuras – próximo do que encontramos em *Aves*, com a fundação de uma cidade no céu, longe dos problemas da terra, mas, como destacado na definição citada, a *utopia*, ou *eutopia*, acaba muitas vezes em uma *distopia*, como no caso das peças de Aristófanes. Seja no passado, como no caso de *Ploutoi* de Cratino, seja no futuro, como em *Thēria* de Crates, duas das peças examinadas a seguir, um traço comum que une os fragmentos utópicos é a presença de um universo livre do trabalho e da escravidão, já que a automatização dos objetos torna o esforço humano para a sobrevivência dispensável, possuindo tudo de que precisam, em abundância, levando uma vida de paz perpétua.

A escolha por começar pelo tema das utopias cômicas se justifica, primeiro, cronologicamente, por se tratar de uma sequência de fragmentos citados por Ateneu por ordem de apresentação das peças, nas quais os poetas iriam acrescentando e modificando as estruturas e conteúdos desse tipo de composição cômica; em segundo lugar, por conta da abundância alimentar encontrada nos fragmentos, que nos lega um vasto léxico de alimentos exóticos. Essa dupla motivação, cronológica e lexical, tem por objetivo apresentar o tema alimentício dentro

[4] Tradução de minha autoria.

de uma visão histórica do gênero cômico, ao tratar de alguns poetas anteriores e contemporâneos de Aristófanes que desenvolveram o tema das utopias cômicas justamente durante o período da guerra contra Esparta.

Em tal contexto, a análise dos fragmentos dos demais comediógrafos contribui não apenas para investigar as evoluções literárias do gênero no final do século quinto, mas aparece também como importante documento histórico no registro ano após ano dos acontecimentos políticos da cidade, juntamente com a recepção deles pelo público do teatro, os próprios cidadãos atenienses, mesmo levando em conta a distorção e o exagero cômico – ou melhor, é o próprio testemunho do riso do público um dos melhores argumentos para reconhecer nas caricaturas um retrato ainda assim acurado dos acontecimentos históricos. Concordo nesse ponto com Ruffell (2000), quando ele comenta sobre a negligência de historiadores e teóricos literários para com o material cômico fragmentário, e que em certa medida ainda não foi bem reavaliado. No caso da teoria literária o problema recai no *aristofanocentrismo* da crítica, que costuma considerar apenas *Aves* e *Assembleia de mulheres* como paradigmas da comédia utópica. Já no caso da historiografia, o problema é ainda mais grave, já que tomam os fragmentos cômicos de forma aleatória, como diz Ruffell (2000, p. 473): "os historiadores frequentemente esqueceram-se ou ignoraram a comédia antiga: no máximo, eles podem citar um fragmento dentre os mais pitorescos, mas sem nenhuma discussão do contexto literário, histórico e social".[5]

Dando atenção ao contexto histórico e social em que a produção cômica ateniense se insere, pretendo abordar a seguir, no bojo de alguns estudos já elaborados no campo da comédia antiga, como o tema da alimentação aparece como um dos principais recursos cômicos em dois sentidos: a) como documento histórico valioso e por vezes desprestigiado, atentando para questões da história material, como a conhecida pobreza do solo na região da Ática, e a representação simbólica e ideológica da alimentação na literatura; b) como apropriação do repertório mitológico de outros gêneros, mas também com a inserção de figuras mitológicas menores, sobretudo ligadas aos cultos de fertilidade e fecundação. Pretendo tratar primeiro da relação do gênero cômico com o material mitológico, associado usualmente à figura de Cronos, mas também à de outros deuses ínferos como Pluto, Hades e Perséfone, entre outras divindades menores, não apenas pertencentes ao domínio dos mortos, mas também da vida, procriação e regeneração, pela produção natural de alimentos e concessão de benesses para os humanos, dado que a comédia cumpria um papel nas festividades em honra desses deuses.

Nos fragmentos tratados a seguir está presente um conteúdo mitológico tradicional encontrado em profusão em gêneros como a épica e a tragédia, mas que parece ser, à primeira vista, de uso menos produtivo no gênero cômico, tanto na chamada fase "antiga", bem representada por Aristófanes, como na "nova", na qual se destaca Menandro. Especificamente sobre

[5] Tradução de minha autoria.

comédia antiga, objeto do presente estudo, talvez o legado textual aristofânico cause um erro de avaliação, ao se considerar os temas míticos menos presentes no gênero, ou apenas como paródia dos mitos encenados nas tragédias, como *paratrágicos*, posto que presentes em Aristófanes de forma velada. Ao recorrer aos fragmentos de outros comediógrafos do século V a.C. encontra-se um grupo de obras, de caráter mito-burlesco, que explora o tema mítico em primeiro plano do enredo cômico, mais próximo até do que encontramos nos dramas satíricos, às vezes até mesmo com um coro de sátiros.

Dentre os vários títulos e fragmentos das peças da comédia antiga restantes, da institucionalização nos festivais em 486 a.C. até as últimas produções de Aristófanes no século IV a.C., possuímos por volta de 48 nomes de autores e 340 títulos de peças, dos quais um terço parece apresentar conteúdo mitológico.[6] Embora os títulos possam enganar quanto à matéria das obras, os testemunhos e fragmentos nos dão algumas pistas sobre a situação dos poetas da segunda metade do século V a.C.. Entre os principais representantes cômicos do final do século V a.C. estão alguns dos poetas a serem apresentados a seguir, como Cratino e Crates, aos quais as fontes antigas atribuem mudanças fundamentais no gênero. Aristóteles aponta que o último se diferenciava por se afastar do estilo jâmbico (*Poética* 1449b5–9), com seus vitupérios e invectivas, enquanto o primeiro é tido como o introdutor de enredos mais complexos e políticos (*De Comoidia* V 14-15 Koster). O incremento poético e político do gênero teria inclusive levado à inclusão de comédias no festival das Leneias, por volta dos anos de 440 a.C.

A introdução da comédia política se dá concomitantemente a uma extensiva produção de peças com temas mitológicos, atestada pelos mais de 50 títulos relacionados com nomes de divindades nesse período. Dentre os deuses com mais aparições está Dioniso, com papel em pelo menos 16 peças, devido à sua posição de destaque nos festivais dramáticos, assim como por sua afinidade com o drama satírico. Zeus também aparece com destaque em pelo menos 15 obras, dentre as quais se destacam as de Cratino, com uma série de equivalências entre o deus olímpico e o político ateniense Péricles. Figuras heroicas como Héracles, Odisseu e Perseu também têm a sua presença garantida, sendo o primeiro bastante propício à comicidade, dentre outros fatores, pela fama de glutão.

Mitos especificamente atenienses, embora menos numerosos, merecem nossa atenção aqui, já que eles figuram entre os exemplos das utopias gastronômicas, como no caso de *Amphiktyones*, de Teléclides, sobre o personagem homônimo que teria introduzido o culto dionisíaco em Atenas. Outros relatos relacionados à origem mítica da cidade tratam da família de Erecteu e suas filhas, enquanto Cécropes e Triptólemo não aparecem mencionados no que nos restou. São poucas, portanto, as menções às figuras mitológicas atenienses, o que poderia sugerir uma certa censura da presença de divindades locais nas comédias. O caso de Teseu, contudo, parece negar essa hipótese, já que o rei mítico de Atenas é referido no título de duas peças, além de

[6] Cf. Bowie (2000, p. 318).

possivelmente ser um personagem na peça *Drapetides* de Cratino.

É sobretudo nas últimas duas décadas do século V a.C. que o material mitológico parece ter saltado para uma proporção muito maior em relação às décadas de 440/430 a.C.[7] Uma boa pista de como o enredo mítico funcionaria nas comédias é dada por Aristóteles (*Poética* 1453a36–9): "Na comédia, aqueles que são os piores inimigos do enredo, como Orestes e Egisto, tornam-se amigos no final, e ninguém é morto por ninguém". A questão então seria: se retirarmos do enredo trágico as mortes e conflitos intestinos, o que restaria? Bowie (2010, p. 317-18) não responde à pergunta diretamente, mas o fragmento citado por ele na sequência, da peça *Proagon* (fr. 478 K-A) de Aristófanes, ajuda a esclarecer o que fica do mito de Tiestes na comédia:

> Desgraçado sou, tendo comido a linguiça feita com meus filhos.
> Então como poderia olhar para um focinho assado?
>
> Ἐγευσάμην χορδῆς ὁ δύστηνος τέκνων·
> πῶς ἐσίδω ῥύγχος περικεκαυμένον;

As características marcantes do mito, a antropofagia entre parentes – referida por meio dos alimentos, as "linguiça" (χορδῆς)[8] e os "focinho" (ῥύγχος)[9] – parecem estar preservadas de alguma forma na comédia, embora o estado da peça não permita saber como o enredo teria se desenvolvido. Para os propósitos deste estudo, o mais importante é destacar como os alimentos atuam como um elemento importante da apropriação cômica do mito, no caso de Tiestes, o fato de ter comido os membros dos próprios filhos é aludido por meio dos "focinhos" e das "linguiças", iguarias muito apreciadas pelos gregos, como se nota pela presença constante em descrições de banquetes. A repugnância do alimento gerada no herói trágico é desconfigurada pela comédia, em uma forma de dessacralização de tabus alimentares. No en-

[7]Para uma visão geral do repertório mítico explorado na comédia, Bowie (2000, p. 320) faz uma acurada medição do aparecimento do material nas comédias da segunda metade do século V a.C.: "The poets of the last two decades of our period show a tendency to take a greater percentage of their plots from mythology. If we look at poets from Cratinus onwards we find the following figures for mythological comedy for the earlier period (given only figures that may be significant, with dates (some approximate) of first victory, at the Dionysia unless stated): Cratinus (453) 11/29; Crates (450) 1/11; Callias (?446) 3/9; Telecleides (c. 445) 1/9; Pherecrates (437) 4/19; Hermippus (435) 5/10; Phrynichus (428, Lenaea) 3?/10; Eupolis (first play 429) 1/17; Aristophanes (first play 426) 13/45. This makes a total of 42 out of 159 titles, or 26%. For the next two decades, we find the following: Ameipsias (414) 0/7; Archippus (415-12) 2/6; Plato (after 414) 10/31; Phillylus (same) 6/10; Metagenes (same) 0/4; Theopompus (same) 8/10; Nicophon (same) 5/6; Polyzelus (same) 5/5; Strattis (writing 410 onwards) 10/19; Nicochares (? c. 400) 7/9; Alcaeus (competed in 388) 5/8. Here the total is 58 out of 124 or 47%. This then leads into the great preference for mythical comedy, often through parody of tragedy, that characterized Middle Comedy".

[8]DGP: "tripa, linguiça, chouriço" ou no plural "intestino"; Bailly: "andouille, boudin; au pl. intestins ou tripes de certains animaux, employés comme aliment"; LSJ: "that which is made from guts; sausage or black-pudding".

[9]DGP: "focinho de porco, de cão; bico de ave."; Bailly: "groin; bec d' oiseau; museau de chien"; LSJ: "snout, muzzle, of swine; of dogs and other quadrupeds; of birds, beak, bill".

tanto, a apropriação mítica não se dá apenas com enredos trágicos, pois no caso das utopias é o gênero épico a principal fonte a fornecer material para a transformação do sério em ridículo.

Para o exame dos fragmentos cômicos de poetas do sec. V a.C. que se valeram do mito da Idade de Ouro, o modelo parodiado parece ser sobretudo a famosa passagem de Hesíodo:

> Primeiro de ouro a raça dos homens mortais
> Criaram os imortais, que mantém olímpias moradas.
> Eram do tempo de Cronos, quando no céu este reinava;
> Como deuses viviam, tendo despreocupado o coração,
> Apartados, longe de penas e misérias; nem temível
> velhice lhes pesava, sempre iguais nos pés e nas mãos,
> alegravam-se em festins, os males todos afastados,
> morriam como por sono tomados; todos os bens eram
> para eles: espontânea a terra nutriz fruto
> trazia abundante e generoso e eles, contentes,
> tranquilos nutriam-se de seus próprios bens.
>
> Χρύσεον μὲν πρώτιστα γένος μερόπων ἀνθρώπων
> ἀθάνατοι ποίησαν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες.
> οἳ μὲν ἐπὶ Κρόνου ἦσαν, ὅτ' οὐρανῷ ἐμβασίλευεν·
> ὥστε θεοὶ δ' ἔζωον ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες
> νόσφιν ἄτερ τε πόνων καὶ ὀιζύος, οὐδέ τι δειλὸν
> γῆρας ἐπῆν, αἰεὶ δὲ πόδας καὶ χεῖρας ὁμοῖοι
> τέρποντ' ἐν θαλίῃσι, κακῶν ἔκτοσθεν ἁπάντων·
> θνῆσκον δ' ὥσθ' ὕπνῳ δεδμημένοι· ἐσθλὰ δὲ πάντα
> τοῖσιν ἔην· καρπὸν δ' ἔφερε ζείδωρος ἄρουρα
> αὐτομάτη πολλόν τε καὶ ἄφθονον· οἳ δ' ἐθελημοὶ
> ἥσυχοι ἔργ' ἐνέμοντο σὺν ἐσθλοῖσιν πολέεσσιν.[10]
> (Hesíodo, *Trabalhos e Dias*, v. 109-119)

Esse momento feliz da estirpe humana é utilizado pelo poeta como contraposição às Eras seguintes, passando pela de Prata até chegar à de Ferro. Ao ser apropriado pelo gênero cômico na Atenas clássica esse motivo é combinado, de forma direta ou por meio de alegorias, ao ambiente político da cidade democrática. Ateneu (267e–70a) reuniu uma série de fragmentos sobre a temática da utopia, seja ela localizada no passado, como nos paraísos perdidos, ou ainda no futuro, com a criação de novas cidades – tal qual em *Aves*, de Aristófanes. Devido à fonte que preservou alguns dos fragmentos mais volumosos das peças, o *Banquete dos Sofistas*

[10]Tradução de Lafer (2006, p. 29).

(*Deipnosophistai*) de Ateneu, o tema culinário é recorrente para criar a imagem de um tempo nostálgico, de abundância natural, que, assim como a ausência de trabalho, era uma marca na figuração de Hesíodo desse passado mítico. Vejamos em alguns fragmentos de poetas cômicos anteriores e contemporâneos de Aristófanes como essa temática é desenvolvida, e como podemos relacionar as apropriações míticas com as alegorias políticas que evocam o momento ateniense presente.

1.1 Cratino, *Ploutoi*

Começo por alguns fragmentos de Cratino, da peça *Ploutoi*,[11] datada usualmente entre as décadas de 440 e 420 a.C..[12] Sobre o enredo da peça, algumas conjecturas são possíveis apesar do estado danificado do papiro que legou grande parte dos fragmentos. Partindo do título, encontra-se uma alusão aos titãs (fr. 171.11 K-A) chamados de "doadores de riquezas" (πλουτοδαίμονες), que se libertam de suas prisões no Tártaro em busca de um parente antigo (fr. 171. 25 K-A) e chegam em Atenas para punir aqueles que possuem riquezas injustamente, os "novos-ricos" (νεόπλουτοι). Essa porção da peça foi encontrada em um papiro que, segundo a edição de Kassel-Austin, contém por volta de 89 versos. Possuímos também outros oito fragmentos por via indireta, um deles presente em Ateneu (268d–e), que trata especificamente desse tempo perdido para a humanidade, identificado com o governo de Cronos:

> Para os quais antigamente Cronos era o rei,
> Quando eles jogavam dados com pães de trigo, e nas palestras
> Penduravam massas de Egina maduras, cheia de pedaços e torrões de terra.
>
> οἷς δὴ βασιλεὺς Κρόνος ἦν τὸ παλαιόν,
> ὅτε τοῖς ἄρτοις ἠστραγάλιζον, μᾶζαι δ' ἐν ταῖσι παλαίστραις
> Αἰγιναῖαι κατεβέβληντο δρυπεπεῖς βώλοις τε κομῶσαι.
> (Cratino, fr. 176 K-A)[13]

A associação direta desse tempo perdido com o reinado de Cronos é a mesma que encontramos em Hesíodo, mas se destaca uma diferença marcante nos alimentos citados: os "pães de trigo" (ἄρτοις)[14] e as "massas de cevada" (μᾶζαι),[15] provenientes de Egina (Αἰγιναῖαι), são

[11] Mantenho ao longo de todo o trabalho os títulos das peças cômicas fragmentárias na forma transliterada e não traduzida.

[12] Cf. Pellegrino (2000, p. 45-54).

[13] Todas as traduções dos fragmentos cômicos são de minha autoria.

[14] DGP: "pão de trigo"; Bailly: "pain de froment"; LSJ: "cake or loaf of wheat-bread". Segundo Beekes (2010, p. 143): termo já presente no composto micênico *a-to-po-qo* /arto-pokwos/, significando "padeiro".

[15] DGP: "massa, pão de cevada não levedada"; Bailly: "pâte, masse de pâte, pain, particul. pain d'orge"; LSJ:

alimentos já manipulados, em que o preparo humano dependia de condições culturais não estabelecidas na natureza – diferentemente da Era de Ouro de Hesíodo, ou ainda de Platão (*Político*, 272a), quando a alimentação era baseada em frutos, leite e mel apenas fornecidos pela terra ou pelos animais, sem necessidade de preparo algum. Para além da distinção gastronômica, note-se o papel do jogo de dados (ἡστραγάλιζον), outro elemento característico da vida cultural grega, e não da natureza selvagem das eras passadas.

A aparição dos jogos como passatempo dos primórdios da humanidade tem uma relação direta com a perpetuação do mito de Cronos no presente, por meio dos festivais religiosos e cívicos, como as Crônias na região da Ática. No festival das Saturnálias romanas, em honra do deus Saturno e que é o equivalente a Cronos na mitologia grega, vemos a ligação do deus com a prática do jogo (*ludens*) aludida no fragmento cômico. O elemento do jogo está presente também em outros poetas cômicos (Teléclides fr. 1 K-A, Cratino fr. 180 K-A) e é uma das peculiaridades do festival romano: a permissão única no ano, nessa data, para praticar os jogos de azar (cf. Marcial 4. 14. 7-9).

Os fragmentos papiráceos da peça se encontram um tanto danificados, mas é útil examinar o que se pode entender de alguns deles para tentar compor o quadro completo que a peça apresentaria da libertação dos Titãs – que encontraria um possível paralelo na tragédia de Ésquilo, *Prometeu Libertado*, hoje perdida.[16] Nas linhas mais legíveis do papiro encontramos as seguintes falas do coro:

> Coro: Mas porque nós dissemos [
> Agora você vai ouvir.
> Somos por nascimento Titãs
> E éramos chamados Plutoi quando [Cronos reinou.
> Esse foi o momento em que falantes [,
> Quando engoliu como pedras,
> O que era muito aceitável para vocês.
> Então você roubou de Zeus [
>
> (ΧΟ.) ὧν δ’ οὕνεκ’ ἐφήσαμεν [
> πεύσεσθ’ ἤδη.
> Τιτᾶνες μὲν γενεάν ἐσμ[εν
> Πλοῦτοι δ’ ἐκαλούμεθ’ ὅτ’ [ἦρχε Κρόνος.
> τότε δ’ ἦν φωνῆνθ’ ὅτε . [
> κατέπιν’ ἀκόναις

“barley-cake”. Para Beekes (2010, p. 890) derivado de uma raiz *meh$_2$g’-, com sentido de “pressionar”, cf. latim *massa* “massa”.

[16] Cf. Bakola (2010).

κλωγμὸν πολὺν αἰνετὸς ὑ[μῖν.
(?) εἶτα δὲ κλέπτεις τὸν Δία . [
(Cratino, fr. 171. 9-16 K-A)

Coro: Desde que o poder tirânico [acabou
E o povo está no poder
Nós corremos até o nosso [
E antigo irmão [
Procurando-o, embora ele esteja decrépito.

(ΧΟ.) ὡς δὲ τυραννίδος ἀρχὴ λ[έλυται
δῆμος δὲ κρατεῖ,
δεῦρ' ἐσύθημεν πρὸς ο̣ . [
αὐτοκασίγνητόν τε παλαιὸν
ζητοῦντε[ς] κ̣εῖ σαθρὸν ἤδη.
(Cratino, fr. 171.22-26 K-A)

Selecionei essas passagens, provavelmente pertencentes ao párodo da peça (possível localização para os anapestos), por serem as partes mais legíveis dos papiros e que iluminam um pouco a figuração cômica do mito. Logo de início é dada a identidade do coro que profere esses versos, já que ele diz que são "por nascimento Titãs" (Τιτᾶνες μὲν γενεάν ἐσμ[εν), e, mais especificamente, dentre aqueles chamados de Plutoi, que são ainda de um outro tempo – segundo a emenda dos editores, mais uma vez localizado no "governo de Cronos" (ἦρχε Κρόνος), solução bem provável, devido à alusão ao deus que "engolia" (κατέπιν'), possivelmente os próprios filhos. A liberdade recém conquistada dos Titãs é outro ponto fundamental a ser ressaltado, já que as versões mais famosas do mito mostram apenas o momento de prisão no Tártaro, como os casos de Cronos e Prometeu (cf. Hes. *Teog.* v. 717 s.). O último, inclusive, é um possível candidato para o papel de "irmão antigo" (αὐτοκασίγνητόν τε παλαιὸν) a ser buscado por seus parentes, o qual é descrito em estado "decrépito" (σαθρὸν), e que teria "roubado Zeus" (κλέπτεις τὸν Δία). A comparação com as tragédias de Ésquilo, sobre o mito de Prometeu,[17] pode ser outra fonte mitológica, além da poesia hexamétrica de Homero e Hesíodo, para se analisar a recepção dos mitos do tempo de Cronos na comédia.

Assim como na peça de Cratino os deuses se libertam da tirania de Zeus, assim também na tragédia perdida de Ésquilo, *Prometeu Liberto* (*Prometheus Lyomenos*), eles estariam livres para procurar por seus semelhantes – o que pode ser entrevisto já na peça que possuímos, com o possível arrependimento de Zeus da prisão dos Titãs (*Prometeu Acorrentado*, v. 379-80). Ainda em *Prometeu Acorrentado*, encontra-se uma cena semelhante de visita de um Titã a Prometeu,

[17] Embora de autoria bastante contestada; cf. Bakola (2010, p. 123).

quando Oceano visita o irmão (Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, v. 289 s.), passagem que lembra o "irmão antigo" (αὐτοκασίγνητόν τε παλαιὸν) do fragmento cratineano. Já a descrição do irmão como "decrépito" mais uma vez faz jus à comparação com *Prometeu Liberto* (fr. 193.25-28 TrGF).

Bakola (2010, p. 125-126) levanta ainda um substancial material lexical de comparação entre *Ploutoi* e as peças da trilogia de Ésquilo, tais quais os usos de palavras e expressões como κλέπτω, δεσμός, σαθρός, τυρρανίδος ἀρχή, entre outras que são de uso fundamental nos relatos do mito de Prometeu, marcadamente de tom elevado, incomum para o registro cômico. Atendo-me à expressão "governo tirânico" (τυρρανίδος ἀρχή), é possível traçar um paralelo entre a recepção do mito e a política ateniense. É tentador sempre associar em Cratino a figura de Zeus com Péricles, já que o mesmo parece ser o caso em outras peças do autor, como em *Nemesis*, em que o político e o rei dos deuses aparecem associados na figura de um tirano, assim como Nemesis/Leda seria a representante da mulher estrangeira de Péricles, Aspásia, que durante a guerra contra Esparta serviu como mais um alvo das críticas ao general grego. Helena, a filha gerada dessa união, seria então a própria Guerra, não mais a de Troia, mas a contra Esparta. No entanto, em outra peças de Cratino, como *Dionisalexandro*, é Dioniso o assimilado a Péricles (e também a Páris, como diz o título, numa tripla alegoria), segundo a Hipótese que temos da peça: "Nessa peça Péricles é satirizado de forma implícita (ἐμφάσεως) por ter trazido a guerra para Atenas".[18]

No caso de *Plutoi* a associação parece mais difícil de ser feita, já que o humor da peça estaria justamente na semelhança entre deuses e homens na sucessão de um governo tirânico por um democrático. No entanto, ao examinarmos mais fragmentos cômicos que tratam do governo de Cronos, vemos como nesse momento, o final do século V a.C., a lembrança do passado parece ser apenas a felicidade gozada pelos homens, interrompida com a intervenção de Zeus, ao punir Prometeu pelo roubo do fogo. A consequência do relato mítico também toca num ponto importante dos fragmentos cômicos aqui analisados, a saber, a punição aos homens com a implementação do trabalho e o advento da mulher, causando a duplicação da jornada no campo. O fim da Idade de Ouro, quando não havia a necessidade de trabalhar, é decretado por Zeus, mas Prometeu cumpre um importante papel no processo, ao tentar ajudar a humanidade a se livrar da tirania de Zeus, como ele mesmo a qualifica na peça de Ésquilo, ao acusar Hermes de sua atitude servil (*Prometeu Acorrentado*, v. 966-967): "Eu não trocaria, sabe-o claramente, / minha dificuldade por tua servidão".[19]

Por fim, vale a pena refletir sobre os motivos da comédia para uma apropriação de mitos trágicos e épicos, já que o gênero teria por característica enredos "inventados" e não "conhecidos", como define Aristóteles, por oposição aos enredos trágicos e épicos (*Poética*, 1451b25).

[18]Essa é a última linha do papiro que contém a *hypothesis*, e uma dificuldade exegética é o sentido preciso do termo ἔμφασις nesse contexto; cf. Bianchi (2016, p. 198-302). O trecho completo em que o termo aparece é o seguinte: κωμωιδεῖται δ' ἐν τῶι δράματι Περικλῆς δι' ἐμφάσεως ὡς ἐπαγηοχὼς τοῖς Ἀθηναίοις τὸν πόλεμον.

[19]Trad. de Torrano (2009, p. 415).

Uma hipótese para o uso mítico na comédia, especificamente retirado do enredo trágico, é levantada por Silk (2000, p. 360-65), que supõe que o uso de modelos trágicos traria "autoridade" ao registro cômico. Outra visão, de Bakola (2010, p. 139-40), suporta o mesmo uso de autoridade para o caso de *Ploutoi* de Cratino, já que não parece haver um contexto de sátira ao modelo trágico de Ésquilo. As distorções humorísticas da peça trágica não implicam necessariamente uma sátira direcionada, mas antes parecem servir de argumento de autoridade para o discurso cômico. A (auto)associação de Cratino com Ésquilo, como o poeta da geração antiga de inspiração dionisíaca (assim como com Arquíloco),[20] em oposição à suposta ligação de Aristófanes com Eurípides (cf. Cratino fr. 342 K-A),[21] como modelos modernos e degenerados, é outra característica que atesta um uso laudatório do poeta trágico, já canônico àquela altura, com a apropriação de peças que gozavam de alta estima entre o público, como o uso das Erínias da *Oresteia* ou o relato dos Titãs baseado na trilogia prometeica. A associação do grande poeta trágico do passado com o poeta cômico, visto como antiquado por Aristófanes, é ainda mais adequada no contexto de uma defesa dos tempos passados, já que não apenas os valores morais estariam degenerados, mas a própria arte dramática, tanto trágica como cômica.

No geral, pode-se ter uma leitura ambígua da peça dentro do contexto político em que ela é produzida, por um lado como uma reafirmação de ideologias dominantes, reagindo contra os "novos ricos" (νεοπλοῦτοι) que ameaçam a estrutura social; mas, por outro lado, como propõe Ruffell, o ataque poderia ter uma leitura diferente:

> No entanto, quero acrescentar uma possibilidade mais especulativa, de que o ataque aos *neoploutoi* também explora preocupações econômicas das classes mais baixas - em parte a ansiedade por mudanças econômicas e, em parte, a influência do capital em si. Embora a ideologia da riqueza em Atenas fosse relativamente estável, o excesso poderia levar à inveja e até suspeitas de tirania. De fato, a principal conotação dramática para o termo *neoploutos*, que está por trás da passagem, é a tirania. A atividade comercial é uma forma particularmente visível de aumentar rapidamente a riqueza, e a ênfase nisso pode de fato articular preocupações mais profundas sobre o papel da riqueza na sociedade. Em particular, a ênfase aqui na *dike* (justiça) nos lembra que a corrupção política, a hipocrisia e o engano são frequentemente alegados na comédia por motivos econômicos.[22] (Ruffell, 2000, p. 480, grifos do autor)

É importante ter em mente as observações acima ao analisarmos a peça citada por Ateneu na sequência, seguindo uma ordem alegadamente cronológica, já que em *Thēria* de Crates voltaremos a encontrar o tema econômico e social associado a uma utopia tecnológica, não mais no passado, mas projetada no futuro.

[20] Sobre as personas poéticas dos poetas cômicos baseados na lírica arcaica, cf. Bakola (2008), em que Arquíloco estaria para Cratino assim como Sólon para Aristófanes e, talvez, também Êupolis.

[21] O fragmento de Cratino associaria Aristófanes e Eurípides num composto, em um contexto que parece ressaltar o caráter retórico dos dois poetas da "nova geração"; cf. Cratino fr. 326 (εὐριπιδαριστοφανίζων).

[22] Tradução de minha autoria.

1.2 Crates, *Thēria*

Outra peça que trata da alimentação e de temas como a ausência de trabalho e escravidão é *Thēria*, do poeta Crates. A partir do título da peça podemos ver mais uma vez a menção a um universo primitivo, com o uso do termo θήρ, referindo-se aos animais selvagens, as bestas ferozes – seja de forma hostil aos homens, como figuras monstruosas (Platão, *Menon* 237d) ou simplesmente como presas humanas (Homero, *Odisseia* 10.171). No caso da peça em questão é possível que remetesse aos animais em geral, excluídos os peixes, e que eles fossem os componentes do coro. Se a hipótese estiver correta, ela faria parte de uma tradição corrente na comédia antiga no uso de coros de animais, o mais conhecido sendo as *Rãs* de Aristófanes, mas também presente em seus contemporâneos (Êupolis, Ferécrates, Cálias), ou ainda num subgênero de "coros comestíveis", na terminologia de Wilkins (2000).

Dentre os fragmentos atribuídos à peça encontramos uma sequência com temática próxima entre si, sendo o primeiro um diálogo entre dois personagens sobre um hipotético mundo automatizado:

> A: Mas então ninguém terá escravo nem escrava,
> Mas quando um homem ficar velho, deverá servir-se a si próprio?
> B: Claro que não! Eu tornarei todos os objetos automatizados!
> A: E que vantagem eles terão com isso?
> B: Cada utensílio
> Aparecerá quando for chamado: "Mesa, arruma-te!
> E coloca tudo no seu devido lugar! Saco de pão, amassa-te!
> Concha, derrama! Onde está a taça? Aparece e lava-te!
> massa de cevada, em cima da mesa! Que a panela sirva as beterrabas!
> Peixe, em marcha!" "Mas eu ainda não estou assado do outro lado".
> "Então vira-te e lambuza a ti mesmo de sal e óleo!"
>
> (A.) ἔπειτα δοῦλον οὐδὲ εἷς κεκτήσετ' οὐδὲ δούλην,
> ἀλλ' αὐτὸς αὑτῶι δῆτ' ἀνὴρ γέρων διακονήσει;
> (B.) οὐ δῆθ'· ὁδοιποροῦντα γὰρ τὰ πάντ' ἐγὼ ποιήσω.
> (A.) τί δῆτα τοῦτ' αὐτοῖς πλέον; (B.) πρόσεισιν αὔθ' ἕκαστον
> τῶν σκευαρίων, ὅταν καλῇ τις "παρατίθου, τράπεζα.
> αὕτη παρασκεύαζε σαυτήν. μάττε, θυλακίσκε.
> ἔγχει κύαθε. ποῦ 'σθ' ἡ κύλιξ; διάνιζ' ἰοῦσα σαυτήν.
> ἀνάβαινε μᾶζα. τὴν χύτραν χρῆν ἐξερᾶν τὰ τεῦτλα.
> ἰχθύ, βάδιζ'." "ἀλλ' οὐδέπω 'πὶ θάτερ' ὀπτός εἰμι."
> "οὔκουν μεταστρέψας σεαυτὸν ἁλὶ πάσεις ἀλείφων;"
> (Crates, fr. 16 K-A)

A fonte do fragmento é Ateneu, que o cita no contexto em que o personagem Demócrito fala no banquete sobre os termos relativos aos escravos e aos servos, até o momento em que ele introduz exemplos da comédia, de uma suposta vida futura, que não teria a necessidade de escravos. Os fr. 16 e 17 K-A são citados no trecho de Ateneu depois de *Ploutoi* de Cratino, o que é justificado por uma ordem cronológica, em que Cratino seria o pioneiro nesse tipo de criação cômico-utópica. No entanto, o fragmento em questão não parece ser, como os demais, ambientado em um passado remoto, mas em um futuro de libertação não só da escravidão, como dos animais selvagens, que eram tratados como presas humanas – referência ao vegetarianismo no fr. 19 K-A.

No vocabulário especificamente gastronômico podemos destacar os imperativos παρατίθου (v. 5) e παρασκεύαζε (v. 6). No primeiro caso, o verbo parece ecoar o verso homérico da *Odisseia* (5, v. 92) em que Atena "colocou uma mesa" (παρέθηκε τράπεζαν) cheia de ambrosia e néctar, e dada a temática alimentar e a ambientação mitológica da passagem, seria bem provável um eco homérico.[23] Já o segundo imperativo se direciona a um objeto mais incomum, um pequeno saco usado para transportar o pão, mas que parece estar sendo usado para "amassá-lo" (μάττε). A forma θυλακίον é encontrada ainda em Aristófanes, usada no sentido de uma bolsa que se leva ao mercado para colocar a "farinha de cevada" (ἄλφιτα)[24].

Nos versos seguintes surge uma série de utensílios, como uma "concha" (κύαθος) e uma "taça" (κύλιξ), as duas automatizadas, que devem servir e lavar a si próprias. A primeira, além de ser usada como concha para tirar o vinho da cratera, era também usada como unidade de medida para líquidos – o mesmo objeto aparece em outros contextos cômicos (Pl. Côm. fr. 192 K-A, Arquipo fr. 81 K-A, Alexis fr. 116 K-A). Já o segundo objeto é usado propriamente para beber o vinho, em uma sequência que seria seguida do utensílio anterior, o κύαθος, usado para tirar o líquido do κρητήρ e colocar no κύλιξ. No fragmento cômico não encontramos o uso preciso do utensílio, já que ele é ordenado apenas a "lavar a si mesmo" (διάνιζ' ἰοῦσα σαυτήν).

Quanto aos elementos propriamente comestíveis, encontramos a "massa de cevada" (μᾶζα). De uso corrente na comédia, ela é produzida a partir do θυλακίον, já mencionado, que era ordenado a "amassar" (μάττε) – mesma raiz do substantivo μᾶζα, um tipo de massa (cf. verbo μάσσω)[25] de cevada misturada com vinho ou leite, sem cozimento. Outros alimentos de consumo popular são mencionados, como alguns vegetais, as "beterrabas" ou "acelgas" (τεῦ-

[23] Cf. Pellegrino (2000).

[24] DGP: "farinha de cevada"; Bailly: "farine d'orge"; LSJ: "barley-groats". Cf. Beekes (2010, p. 77): < *$h_2$elb^{h}i. Forma do plural para os "grumos de cevada", talvez conectado ao latim *albus* ("branco").

[25] Beekes (2010, p. 890): "amassar, pressionar um material em uma forma" < *menk-, ou *meh$_2$g-.

τλα),[26] servidas em uma "panela" (χύτρα)[27] de terracota, também de uso corrente na literatura clássica, sobretudo no registro cômico, muitas vezes como acompanhamento para o "peixe" (ἰχθῦς).[28] A inclusão dos peixes como alimentos é esclarecedora do seu caráter distinto dos demais animais, as "bestas" do título, já que os primeiros são objetos do consumo humano, enquanto os últimos estariam abolidos da nova dieta proposta. O último verso apresenta os temperos, como o "sal" (ἁλὶ)[29] e a forma de preparo, ao "untar" (ἀλείφων)[30] o peixe com óleo. O peixe deve ainda assar a si mesmo, se revirando no fogo para deixar os dois lados por igual. Chama a atenção aqui o uso do singular ἁλὶ, enquanto o "sal" é mais comumente referido no plural.

A passagem do fr. 16 K-A para o fr. 17 K-A, citado na mesma passagem de Ateneu, parece fornecer a informação de que o personagem que fala os próximos versos é um opositor daquele que propõe a solução da substituição da escravidão pela automação no fr. 16 K-A. Assim, os fragmentos pertenceriam a um mesmo *agon* da peça, no qual, por um lado, é defendida a vida simples dos tempos antigos, enquanto, por outro, se proporia uma vida de luxo e conforto proporcionada pelas inovações.[31] No entanto, a oposição não parece tão clara ao atentarmos aos versos seguintes:

> Mas considere por outro lado: pois eu, exatamente pelo contrário
> Devo primeiro providenciar banho quente para os meus amigos,
> A partir das colunas, como no Peônio,
> Vindo do mar, de forma que flua para cada
> Banheira. A água dirá: "feche a torneira"!
> Então imediatamente aparecerá uma jarra cheia de óleo,
> uma esponja e sandálias, todas vindas por si mesmas.
>
> ἀλλ' ἀντίθες τοι· 'γὼ γὰρ αὐ τραπέμπαλιν

[26] DGP: "acelga"; Bailly: "beet, poirée"; LSJ: "beet".

[27] Beekes (2010, p. 1627): da mesma raiz do verbo χέω < *ǵʰeu- "derramar".

[28] DGP: "peixe"; Bailly: "poisson"; LSJ: "fish"; Beekes (2010, p. 606): < *dǵʰuH- . Diferente das línguas indo-europeias ocidentais, como itálicas, celtas e germânicas, que possuem uma palavra de origem diversa para "peixe": latim *piscis*, irlandês antigo *íasc*, alto alemão antigo *Fisch*.

[29] DGP: "bloco de sal, sal, salmoura"; Bailly: "bloc de sel, rocher de sel"; LSJ: "salt, salt-mine, rock-salt". Beekes (2010, p. 75): já presente como segundo elemento no composto em micênico *o-pi-a2-ra* /opi-hala/ ("região costeira"); com diversos cognatos como latim *sal*, irlandês antigo *salann*, tocário B *salyiye*, tocário A *sale*, gótico *salt* < *seh$_2$- "sal".

[30] DGP: "friccionar com óleo, ungir, polir"; Bailly: "graisser, oindre"; LSJ: "anoint the skin with oil, anointing for gymnastic exercises, polish"; Beekes (2010, p. 64): do verbo ἀλείφω ("ungir com óleo"), já encontrado em micênico no composto *a-re-pa-zo-o* /aleipʰazohos/ ("perfumista"); talvez conectados com λίπος ("gorduroso"), mas segundo Beekes mais provável com ἀλίνω.

[31] Cf. Pellegrino (2000, p. 63). Uma argumentação contrária a tal hipótese é a de Zielinski (1931, p. 64), que observa a diferença métrica entre os fragmentos, o primeiro em tetrâmetros, o segundo em trímetros.

τὰ θερμὰ λουτρὰ πρῶτον ἄξω τοῖς ἐμοῖς
ἐπὶ κιόνων, ὥσπερ διὰ τοῦ παιωνίου
ἀπὸ τῆς θαλάττης, ὥσθ' ἑκάστῳ ῥεύσεται
εἰς τὴν πύελον. ἐρεῖ δὲ θὔδωρ "ἀνέχετε".
εἶθ' ἀλάβαστος εὐθέως ἥξει μύρου
αὐτόματος, ὁ σπόγγος τε καὶ τὰ σάνδαλα.
(Crates, fr. 17 K-A)

Embora o fragmento comece com uma adversativa no primeiro verso (ἀλλ' ἀντίθες τοι), o conteúdo da fala que se refere aos "banhos quentes" (θερμὰ λουτρὰ) não soa tão oposto ao material encontrado no fr. 16 K-A quanto à automação do trabalho – antes parece compartilhar da mesma esfera de uma vida de ócio e lazer. Além disso, as cenas de banhos costumam preceder a ocasião do simpósio, como encontramos nas famosas cenas de banhos no canto X da *Odisseia*. As interpretações sobre a conexão das duas passagens variam entre os estudiosos, desde os que acreditam numa continuação do mesmo personagem (Carrière, 1979), até aqueles que creem que os dois fragmentos nada têm em comum (Bonanno, 1972).

No mais, a passagem é peculiar por uma ausência de alimentos, traço característico do mundo virado ao avesso, optando pela descrição dos banhos e substituindo os utensílios da cozinha por aqueles adequados ao contexto, como "sandálias" (σάνδαλα), "esponja" (σπόγγος) e jarros de "óleos aromáticos" (μύρου), mas que carregam também a marca da automação, podendo executar todos os trabalhos para o desfrute total da humanidade, levando o ócio a uma escala praticamente absurda, gerando assim a distorção cômica.

Um detalhe que vale destaque é o *hapax* παιωνίου, uma espécie de balneário que é usado como modelo de como poderiam ser feitas as construções que levam água até as casas de cada cidadão. O modelo do Peônio parece sugerir que a utopia tecnológica não é na verdade totalmente desprovida de realidade, já sendo executada em pequena escala.[32] Esse argumento é mais um dos que levam os críticos a notarem diferenças marcantes na figuração utópica de Crates para os demais poetas cômicos.

Tuero (2014, p. 13-14) destaca um traço de realismo em Crates, apesar da parente distorção exagerada: "Crates parodia, sem incorrer em uma grande fantasia nos detalhes, construções políticas que consideravam seriamente a possibilidade de construir um mundo sem escravos [domésticos]".[33] A paródia incidiria justamente sobre os relatos dos tempos homéricos, em que os heróis cozinhavam sua própria refeição (como na *Ilíada*, mas não nos ambientes palacianos da *Odisseia*) e não precisavam de escravos domésticos, sendo os θεράποντες da *Ilíada* homens livres, que eram ajudantes propriamente no combate, como escudeiros.

[32]Evidentemente nem Roma pode produzir até tardiamente um sistema de canalização da água para toda a população; cf. Pellegrino (2000, p. 58-64).

[33]Tradução de minha autoria.

No entanto, em tempos não heróicos, a preocupação levantada no início do fragmento 16 K-A tem sua razão de ser, quando a personagem A teme ao ouvir falar de um mundo sem escravos, já que os velhos teriam que fazer tudo por si mesmos (ἀλλ' αὐτὸς αὑτῷ δῆτ' ἀνὴρ γέρων διακονήσει). O horizonte do desenvolvimento técnico parece exercer um papel preponderante, diferente de como enfatiza Baldry (1953, 49-60) sobre o fr. 16 K-A e o 17 K-A, no qual ambos descreveriam uma "vida de luxo", tendo apenas como diferença o ambiente da cozinha ou dos banhos. O tema da preocupação com os idosos aparece também na peça *Assembleia de mulheres* de Aristófanes, na qual não parece se tratar de luxo, mas de uma preocupação legítima da sociedade da época – em pleno progresso técnico, mas ao mesmo tempo em processo de empobrecimento devido às condições de vida geradas pela guerra.[34]

Outra visão sobre a mesma peça é levantada por Konstan (2012), o qual explora a possibilidade de que Crates tivesse dado um passo à frente na contestação da escravidão em seu tempo, já que na obra *Thēria* prevalece o tema da automação em relação à abolição da escravidão, de forma mais acentuada que nos demais fragmentos utópicos.[35] Na mesma linha de um possível realismo, tal visão reivindica como argumento o testemunho de Aristóteles na *Política* (1253b33–38), quando fala que o fim da escravidão só seria imaginável quando os instrumentos pudessem executar as tarefas por si mesmos – e no mesmo passo o filósofo cita a passagem homérica das "trípodes de Hefesto" (*Ilíada* 18, v. 376), que andam sozinhas sobre rodas. É possível que Aristóteles tivesse em mente também as utopias cômicas como a de Crates, assim como as teorias elaboradas pelos sofistas e pré-socráticos. O fragmento 19 K-A, da mesma peça, é mais explícito quanto ao tema do vegetarianismo, outra possível relação com o pensamento filosófico da época:

> A: e é necessário a vocês ferver repolho
> e assar peixe fresco e conservas, mas tirem as mãos de nós!
> B: isto é, não comeremos mais carne, como você diz, de qualquer espécie,
> nem mesmo a que é levada ao mercado, e não faremos almôndegas ou salsichas?
>
> (A.) καὶ τῶν ῥαφάνων ἕψειν χρὴ
> ἰχθῦς τ' ὀπτᾶν τούς τε ταρίχους, ἡμῶν δ' ἄπο χεῖρας ἔχεσθαι.
> (B.) οὐκ ἄρ' ἔτ' οὐδὲν κρέας, ὡς ὑμεῖς λέγετ', οὐδ' ὁτιοῦν ἐδόμεσθα,
> οὐδ' ἐξ ἀγορᾶς, οὐδὲ τάκωνας ποιησόμεθ' οὐδ' ἀλλᾶντας;
> (Crates, fr. 19 K-A)

[34]Contra essa associação direta com os idosos cf. Perrone (2019, p. 113): "Tuttavia non abbiamo elementi per pensare che la comodità presentate dal parlante fossero destinate solo a queste categorie più deboli".

[35]Cf. Konstan (2012, p. 13): "I wish in this brief note to raise the possibility that Crates, in *Thēria*, took that extra step and did at least intimate the creation of a society in wich slavery had been abolished, and did not simply evoke a primitive mythical age, prior to political life and social stratification".

No fragmento citado por Pólux (6.53), fica mais claro o título da peça e a composição do coro, já que os primeiros dois versos poderiam ser ditos por uma das "bestas" selvagens, dirigindo-se aos humanos com a intenção de alterar a sua dieta carnívora e pouparem as vidas deles próprios. Os alimentos citados como opções são o "repolho" (ῥαφάνων)[36], a "conserva" (ταρίχους)[37], o "peixe" (ἰχθῦς). O tipo de alimentação vegetariana imediatamente levou os intérpretes a pensarem nas seitas pitagóricas e seus hábitos idiossincráticos de alimentação. Bonanno (1972, p. 100) nota de forma muito perspicaz a semelhança do v. 2 (ἡμῶν δ' ἄπο χεῖρας ἔχεσθαι) com um fragmento de Empédocles (31 B 141 D-K), com a substituição da referência à "carne" pelos "feijões" (φάσηλος)[38], reforçando a ligação dessa prática com as escolas filosóficas de Pitágoras e Empédocles, que costumavam se abster de tais alimentos.

Embora na passagem em questão não seja feita referência direta à escravidão, a própria crítica da opressão humana sobre os animais recorda a temática do fr. 16 K-A, já que estaria em jogo não a volta a um passado primitivo (como indicam os tempos verbais utilizados), mas a criação de uma nova sociedade, mais civilizada do que a antiga e do que a atual. Como Konstan coloca, em defesa de um otimismo talvez exagerado:

> Se o falante de fato não é humano, a proposição pode muito bem ter sido formulada de maneira muito geral: que nenhuma criatura estará subordinada a outra, da qual o falante extrai a inferência de que não haverá escravos nem entre homens, nem entre mulheres. Assim, os próprios personagens que propõem uma dieta sem carne também insistem no fim da escravidão, e em cada caso o fazem por seu próprio interesse: o uso de animais como alimento é análogo ao uso de outras criaturas, incluindo seres humanos, como ferramentas vivas.[39] (Konstan, 2012, p. 16)

As peculiaridades da peça de Crates poderão ser mais bem apreciadas em contraste com os fragmentos dos demais poetas analisados a seguir, mas em relação a Cratino já se poderia fazer a pergunta: qual a abordagem particular que o autor estaria dando ao *tópos* recorrente da vida automatizada (αὐτόματος βίος)? Crates, o poeta da comédia antiga citado por Aristóteles como um reformador do gênero cômico (*Poética* 1449b5–9), distanciando o gênero da influência jâmbica, é tido como um importante predecessor de Aristófanes na sua batalha "estilística" com Cratino. O mesmo Crates também é conhecido por sua citação na parábase de *Cavaleiros*, quando é descrito como um autor comedido, de estilo enxuto, até em excesso, ao ponto de

[36] Ampla variação gráfica entre ῥέφανος, ῥάφανος, ῥάφανις, ῥάφυς, ῥάπυς. Nos dicionários os sentidos por vezes mudam de acordo com as variantes ortográficas. DGP: ῥάφανος aparece como "couve" ou "rábano", enquanto a forma ῥάφανις é traduzida como "rabanete" e, novamente, "rábano"; Bailly: "chou, rave"; LSJ: "cabbage, *Brassica cretica*"; ou ainda: "uberous spurge, *Euphorbia Apios*".

[37] DGP: "conserva; carne ou peixe salgados ou defumados"; Bailly: "salaison ou conserve, viande ou poisson salés ou fumés"; LSJ: "meat preserved by salting, pickling, drying, or smoking, esp. dried or smoked fish".

[38] Bailly: "fésole, haricot à cosse allongée (*phaseolus vulgaris L.*)"; LSJ: "a kind of bean, calavance, *Vigna sinensis*".

[39] Tradução de minha autoria.

"oferecer um banquete" e deixar seus convidados partirem com "fome". Já Teléclides oferece um banquete farto, com mais referências gastronômicas que as encontradas em Crates.

1.3 Teléclides, *Amphiktyones*

O terceiro exemplo dado por Ateneu da figuração cômica de tipo utópico é do poeta Teléclides, em sua peça *Amphiktyones*. A partir do título da peça, podemos supor a menção ao filho de Deucalião, Anfiction, antigo rei da Ática, mas o mesmo nome era utilizado, no plural, no final do século V a.C., para referir-se aos delegados de uma liga de cidades-estados, sobretudo a Liga de Delos. Não se pode dizer muito mais do título da peça, e a datação provável é calculada por volta de 430 a.C., devido à alusão ao político Diopetes, ativo de 430 até meados de 390 a.C., mas conhecido sobretudo como inimigo político de Anaxágoras e de Péricles (Plut., *Péricles*, 32.2). Para além da possível trama política contemporânea, um fragmento (em tetrâmetros anapésticos) remete a tempos antigos em que um deus provia tudo de que os homens precisavam, no qual se pode encontrar um registro de mais uma utopia gastronômica localizada no passado:

> Então eu descreverei o tipo de vida que proporcionei aos mortais de antigamente.
> Primeiramente havia a paz para todos, à mão como água.
> A terra não gerava nada terrível, nem doenças, mas o necessário era autoproduzido.
> E assim o vinho fluía em todas direções, e as massas de cevada e os pães de trigo lutavam
> Na boca dos homens, suplicando que engolissem 5
> Se quisessem, os mais brancos deles. Os peixes, indo para casa,
> Preparados por si mesmos, estavam prontos nas mesas.
> Um rio de caldo fluía, arrastando pedaços de carne assada,
> E torrentes de molhos para quem desejasse,
> De modo que havia o suficiente para engolir cada bocada suavemente. 10
> Em recipientes havia pães sovados, polvilhados com odores.
> E tordos assados acompanhados de pães de leite voavam até a garganta;
> e havia um barulho quando as tortas entravam pelas mandíbulas.
> Os escravos jogavam dados com pedaços de barriga de porco e fatias de carne.
> Os homens eram então gordos e tinham o tamanho de gigantes. 15

λέξω τοίνυν βίον ἐξ ἀρχῆς ὃν ἐγὼ θνητοῖσι παρεῖχον.
εἰρήνη μὲν πρῶτον ἁπάντων ἦν ὥσπερ ὕδωρ κατὰ χειρός.
ἡ γῆ δ' ἔφερ' οὐ δέος οὐδὲ νόσους, ἀλλ' αὐτόματ' ἦν τὰ δέοντα·
οἶνωι γὰρ ἅπασ' ἔρρει χαράδρα, μᾶζαι δ' ἄρτοις ἐμάχοντο
περὶ τοῖς στόμασιν τῶν ἀνθρώπων ἱκετεύουσαι καταπίνειν, 5
εἴ τι φιλοῖεν τὰς λευκοτάτας. οἱ δ' ἰχθύες οἴκαδ' ἰόντες
ἐξοπτῶντες σφᾶς αὐτοὺς ἂν παρέκειντ' ἐπὶ ταῖσι τραπέζαις.
ζωμοῦ δ' ἔρρει παρὰ τὰς κλίνας ποταμὸς κρέα θερμὰ κυλίνδων,
ὑποτριμματίων δ' ὀχετοὶ τούτων τοῖς βουλομένοισι παρῆσαν,
ὥστ' ἀφθονία τὴν ἔνθεσιν ἦν ἄρδονθ' ἁπαλὴν καταπίνειν. 10
λεκανίσκαισιν δ' † ἀνάπαιστα † παρῆν ἡδυσματίοις κατάπαστα.
ὀπταὶ δὲ κίχλαι μετ' ἀμητίσκων εἰς τὸν φάρυγ' εἰσεπέτοντο·
τῶν δὲ πλακούντων ὠστιζομένων περὶ τὴν γνάθον ἦν ἀλαλητός.
μήτρας δὲ τόμοις καὶ χναυματίοις οἱ παῖδες ἂν ἠστραγάλιζον.
οἱ δ' ἄνθρωποι πίονες ἦσαν τότε καὶ μέγα χρῆμα γιγάντων. 15
(Teléclides, fr. 1 K-A)

Atentando aos versos iniciais do fragmento, a primeira questão a ser levantada é quem seria o personagem que profere a fala. Grandes são as chances de ser uma divindade, já que diz que "oferece" (παρεῖχον) algo aos mortais (θνητοῖσι). Os principais candidatos para o papel, segundo Bagordo (2013, p. 51-55) são Dioniso, Cronos e Deucalião. Outra possibilidade é que o passado mítico fosse associado ao tempo do reinado do próprio Anfiction, fundador da liga que leva seu nome, que poderia também ser o personagem que faz o discurso utópico. No entanto, o mais provável é que Dioniso fosse o porta-voz da mensagem acima, sobretudo se comparado aos outros registros cômicos do deus, como no fr. 63 K-A de Hermipo, quando Dioniso é qualificado de "navegante" ou "mercador" (ναύκληρος), responsável por trazer inúmeras benesses a Atenas, de comidas a roupas, assim como tem por vezes o epíteto de "doador de riquezas" (πλουτοδότης, cf. Σ *Rãs* v. 428).[40]

É interessante notar também uma comparação fraseológica do primeiro verso, λέξω τοίνυν βίον ἐξ ἀρχῆς, com *Nuvens* v. 961:λέξω τοίνυν τὴν ἀρχαίαν παιδείαν ὡς διέκειτο.[41] O verso em questão pertence ao último exórdio do Discurso Forte (Κρείττων) ao final do *agon*, e, assim como os versos de Teléclides, tal Discurso é marcado pelo apelo aos hábitos passados, con-

[40]Cf. Bagordo (2013, p. 52), que destaca ainda a ida de Dioniso a Atenas durante o reinado de Anfiction como mais um argumento para identificar o deus com o personagem que profere essa fala: "Daß Dionysos zur Zeit der Herrschaft des Amphiktyon nach Attika kam (vgl. zu fr. 10 K-A), dürfte ein gewichtigeres Argument für die Identifikation diese Gottes als Sprechers darstellen denn die allgemeine Affinität zur Herrschaft des Kronos im Goldenen Zeitalter."

[41]A similaridade das passagens fez inclusive Sexto Empírico (*Contra os Matemáticos* 6. 15) incorrer em erro de citação, ao atribuir o verso de Teléclides a Aristófanes.

trapostos pelo Discurso Fraco (Ἥττων), que representaria a nova educação, vista como frágil e debilitada pelos defensores dos antigos. A comparação com *Nuvens* ganha importância ao olharmos para o fr. 2 K-A de Teléclides, da mesma peça, que alude ao hábito beligerante que predominava na Atenas da época:

> Mas, ó melhores dentre todos os cidadãos em distúrbios e citações judiciais,
> parem seus processos que devoram uns aos outros.
>
> ἀλλ' ὦ πάντων ἀστῶν λῷστοι σεῖσαι καὶ προσκαλέσασθαι,
> παύσασθε δικῶν ἀλληλοφάγων.
> (Teléclides, fr. 2 K-A)

O hábito exorbitante dos atenienses de recorrerem a processos judiciais é mais um dos argumentos usados pelo Discurso Forte, quando Fidípides é convidado a retornar aos antigos princípios morais e parar com suas "diatribes nos ginásios" (*Nuvens* v. 1002, γυμνασίοις διατρίψεις). A judicialização da vida cívica na Atenas democrática é a marca de um tempo de conflitos, que seriam inexistentes no passado idealizado das utopias – em que a ausência institucional não seria sinônimo de selvageria, seja isso uma ironia ou não. O verbo utilizado ao final do fragmento para se referir ao prejuízo causado pela compulsão por processos judiciais é também uma imagem que nos reconduz ao ambiente gastronômico, já que os atenienses "devoram uns aos outros" (ἀλληλοφάγων) com suas disputas nos tribunais.

Mais significativo ainda dos paraísos perdidos é o conteúdo do segundo verso, a "paz total" (εἰρήνη ἁπάντων) de que desfrutavam então os homens. Essa característica já é destacada por Hesíodo (*Trab.* 228 s.), mas outro intertexto importante para entender o mundo invertido criado pela comédia é o Canto 5 da *Odisseia* (v. 261-269), no qual são descritos os Campos Elísios, morada dos heróis bem-aventurados, destino de Menelau, por ser genro de Zeus:

> E para ti não há dito divino, Menelau criado-por-Zeus,
> Que em Argos nutre-potro vais morrer e achar o fado,
> Mas a ti até o campo Elísio, os limites da terra,
> Os imortais conduzirão, onde está o loiro Radamanto –
> Lá a subsistência é mais fácil para os homens:
> Não há neve, nem forte tempestade nem chuva,
> Mas sempre rajadas de Zéfiro, soprando soantes,
> Oceano envia para refrescar os homens –
> Porque tens Helena e para eles és genro de Zeus.
>
> σοὶ δ' οὐ θέσφατόν ἐστι, διοτρεφὲς ὦ Μενέλαε,
> Ἄργει ἐν ἱπποβότῳ θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν,

ἀλλά σ' ἐς Ἠλύσιον πεδίον καὶ πείρατα γαίης
ἀθάνατοι πέμψουσιν, ὅθι ξανθὸς Ῥαδάμανθυς, –
τῇ περ ῥηΐστη βιοτὴ πέλει ἀνθρώποισιν·
οὐ νιφετός, οὔτ' ἂρ χειμὼν πολὺς οὔτε ποτ' ὄμβρος,
ἀλλ' αἰεὶ ζεφύροιο λιγὺ πνείοντος ἀήτας
Ὠκεανὸς ἀνίησιν ἀναψύχειν ἀνθρώπους, –
οὕνεκ' ἔχεις Ἑλένην καί σφιν γαμβρὸς Διός ἐσσι.[42]
(Homero, *Odisseia*, v. 261-269)

A temperatura amena e a facilidade para a subsistência são marcas também de outra figuração paradisíaca da poesia homérica, sem localizar tal tempo no período da geração dos Titãs, mas contendo a mesma característica de distância espacial, já que ela é localizada nos "limites da terra" (πείρατα γαίης)[43] – mas, temporalmente, Píndaro (*Olímpicas* 2, v. 70-72) já fizera a associação entre a Ilha dos bem-aventurados e a Era de Cronos.

No terceiro verso do fragmento de Teléclides encontra-se o mesmo clima propício, já que "a terra não gerava nada de se temer, nem doenças" (ἡ γῆ δ' ἔφερ' οὐ δέος οὐδὲ νόσους). No caso da comédia, a recepção dos versos homéricos possui implicações que vão além do ambiente de resplendor natural, refletindo talvez, pelo uso vocabular, a "praga" (νόσος) que assolou Atenas no início da guerra, nos anos de 430 e 429 a.C. A hipótese tem adeptos dentro da fortuna crítica, como Pellegrino (2000, p. 76-77) que vai além, tentando associar as calamidades sísmicas que ocorreram no início da guerra (Tuc. 3, 87, 4) por oposição a uma terra que "não gerava nada temível".[44]

No quarto verso é iniciada uma lista de alimentos para o consumo humano, desde vinho interminável até peixes, aves e porcos. Chama a atenção, a princípio, que eles "lutavam" (ἐμάχοντο) entre si, como a "massa de cevada" (μᾶζα) e o "pão de trigo" (ἄρτος), na boca dos homens, os quais poderiam escolher pelos de melhor qualidade, de preferência os "mais brancos" (λευκοτάτας). É curiosa aqui a oposição da "massa de cevada" (μᾶζα) com o "pão de trigo" (ἄρτος), combinação já presente em Cratino. Como mostrou Watkins (1978) em um detalhado

[42] Tradução de Werner (2014, p. 198).

[43] Frase formular que é recorrente não só no seu sentido de "confins" do mundo, mas também no seu oposto, o caráter "ilimitado", como na tradição homérica, com o alfa privativo (ἀπείρονα γαῖαν (*Il.* 6, v. 446), γαῖαν ἀπειρεσίην (*Il.,* v. 58), também dito do mar πόντον ἀπείρονα (*Od.* 4, v. 510); com relativas em outras tradições indo-europeias, como na indiana: *ákūpāraḥ* ("que não tem fim", dito do mar, *RV* V, 39, 2; X, 109, 1); *rájasī (ródasī) apāré* ("os dois mundos ilimitados", o céu e a terra, *RV* IV, 42, 6, IX, 68, 3; III, 30, 5). Cf. Durante (1976, p. 89-104).

[44] É notável a importância que os eventos naturais tinham na vida política da época, sendo tópico constante em Tucídides para as interrupções dos ataques na guerra, e segundo Pellegrino (2000, p. 76) é possível aqui uma referência histórica: "non è, a mio avviso, tuttavia improbabile che il comediógrafo, alludendo a um pericolo (*deos*) e a morbi (*nosos*) prodotti dela terra, si riferisse a eventi specifici. È noto infatti che nel 427/6 si verificarono numerosi terremoti che interessarono Atene, l'Eubea e la Beozia".

artigo, a oposição vista em Homero[45] entre os termos, sempre no plural, para trigo (πυροί)[46] e cevada (κριθαί)[47] denota, pela ordem dos alimentos, o prestígio do primeiro em relação ao segundo, o que parece comprovado pela comparação fraseológica com outras tradições poéticas indo-europeias.[48] Além disso, o destaque para a cor "branca" das massas feitas de trigo e cevada remete a outro termo usado em Homero para se referir aos cereais, no caso moídos como farinha: ἄλφιτα, possível cognata do latim *albus* ("branco")[49]. Para maior destaque, o verso homérico complementa o alimento cerealístico com o adjetivo λευκά (*Il.* 11.640, ἄλφιτα λευκά). O uso é, portanto, um pleonasmo, já que a raiz de ἄλφιτα aponta para o mesmo sentido de λευκά,[50]e seu uso no contexto ritual, junto do mel e do vinho, traz ainda mais elementos de comparação possíveis com outras tradições antigas (que serão discutidos no capítulo 2, dedicado à agricultura e aos cereais).

Outros alimentos que chamam a atenção são os "peixes" (ἰχθύες), que, como em Crates, preparam a si mesmos (οἴκαδ' ἰόντες ἐξοπτῶντες σφᾶς αὐτοὺς), colocando-se prontos à mesa. A referência aos peixes usa inclusive o mesmo vocabulário formular do fr. 16 K-A de Crates, já que lá eles devem virar a si mesmos, para assarem por igual, enquanto o ato de colocar a si mesmos "na mesa" (ἐπὶ ταῖσι τραπέζαις) também é mencionado em ambos os casos. Um elemento importante na composição da cena é o "rio" (ποταμὸς) de "caldo" ou "sopa" (ζωμοῦ)[51]

[45]Em Homero a fórmula aparece em diferentes casos: πυροί καὶ κριθαί (*Od.* 4, v. 604; 9, v. 110), πυρούς καὶ κριθάς (*Od.* 19, v. 112), sempre com o alimento de trigo como primeiro elemento e o de cevada como segundo, o que sugeriria o prestígio do trigo em relação à cevada, em diferentes culturas como a grega, a indiana e a iraniana. No entanto, nos fragmentos cômicos a ordem aparece invertida, tanto em Cratino como em Teléclides.

[46]DGP: "trigo"; Bailly: "blé, froment, grain de blé" LSJ: "wheat, *Triticum vulgare*, a grain of wheat"; Beekes (2010, p. 1263): um termo antigo *puH-ro- "trigo" é também atestado no tronco balto-eslavo, e.g. lituano *pūraĩ* [pl.] "espiga do inverno", eslavo eclesiástico antigo *pyro,* russo *pyréj*'; ou ainda nas línguas indianas, como o sânscrito *pïr*; ou ainda dentre as germânicas, no inglês antigo *fyrs*.

[47]DGP: "cevada"; Bailly: "orge"; LSJ: "barleycorns, barley". Beekes (2010, p. 779): tentativas de conectar a raiz *krīth com palavras das línguas ocidentais para "cevada", como latim *hordeum* ou o alto alemão antigo *gersta*, segundo Beekes, não são convincentes.

[48]Cf. Watkins (1978, p. 9): "Both πυροί and κριθαί are inherited words, with cognates in several Indo-European languages of Europe (IEW 446, 850). Their absence in both Indo-Iranian and Anatolian is doubtless significant. The word order 'wheat and barley' is iconic; the nobler cereal precedes. This simple formula 'wheat and barley' recurs in Greek and other languages, often to indicate globally all cereals, and allowing for lexical (and botanical) substitution is probably of Indo-European antiquity.". Embora o prestígio do trigo em relação à cevada seja marcante, não significa que o trigo fosse de consumo restrito, como atesta uma passagem em Arquíloco que menciona o pão de trigo como alimento dos escravos: δούλιον ἄρτον ἔδων (Arquíl. 2.6 W).

[49]Talvez de uma raiz *albho- (cf. Beekes, 2010, p. 77). Outra possibilidade é que derive da raiz *$h_2$elg̑uh-, a mesma de ἀλφάνω, com o sentido de "produzir, render, ganhar, obter como lucro", pressupondo uma labiovelar aspirada na raiz

[50]Se o termo (ἄλφιτα) for mesmo da raiz *$h_2$elbh- que ligaria o termo ao latim albus, com mesmo significado de "branco"do adjetivo λευκός que o complementa. No entanto, o sentido de branco para λευκός também é problemático, podendo significar antes algo como "brilhante, reluzente"como aponta a raiz *leuk- em outras línguas, como o sânscrito *rocá-* ("claro, brilhante") e o latim *luna* (literalmente "a brilhante« *louk-sna, cf. o grego σελήνη 'lua' < *σελασ-νᾱ).

[51]DGP: "suco, molho, caldo, sopa"; Bailly: "jus, sauce" LSJ: "soup or sauce to eat with meat, fish, etc., soups

que fluía com pedaços de "carne" (κρέα)[52] quente (θερμὰ), e como se verá adiante a imagem do rio é presença constante na paisagem paradisíaca, servindo como meio de apresentação dos alimentos, que correm por seu leito, numa forma próxima ao moderno rodízio, ou, na sua versão mais refinada, o *menu* degustação.

Mais um tipo cerealístico que aparece pela primeira vez é o "pão sovado" (ἀνάπαιστα). O estabelecimento do texto é bastante discutido (cf. Pellegrino, 2000, p. 81), mas, mantendo a escolha lexical do manuscrito, o termo designaria algo como "esmagar contra a superfície" (a partir do verbo παίω).[53] Outro alimento corriqueiro nos catálogos de alimentos são os "tordos" (κίχλαι)[54] "assados" (ὀπταὶ), os quais, como aves, voavam até a garganta dos homens, que são servidos com "pães de leite" (ἀμητίσκων).[55] Os tordos (κίχλαι) podem ser encontrados como iguarias em Aristófanes (fr. 581 K-A). Já os "pães de leite" (ἀμητίσκων) são um *hapax* de Teléclides, enquanto o termo ἄμης é frequente na comédia como um tipo de "massa feita de leite" (Σ Ar. *Pl.* 999, εἶδος πλακοῦντος γαλακτώδους). O termo ainda pode ser visto em sentido metafórico erótico, significando as partes genitais da mulher.[56] Mais uma "torta" (πλακούντων)[57] aparece no v. 13, dessa vez com o termo genérico referente ao seu formato "achatado".

Passado o banquete em forma de catálogo, nos últimos dois versos (fr. 1. 14–15 K-A), encontram-se informações valiosas, com mais uma recepção cômica de procedimentos poéticos épicos: primeiro, assim como visto em Cratino, uma menção aos jogos de dados como maneira de passar o tempo (ἠστραγάλιζον), aqui associado aos escravos (οἱ παῖδες), um fato estranho em meio a um universo automatizado, sem necessidade de trabalho (na mesma medida que é deslocado o uso de alimentos já cozidos e preparados, marcas da inversão cômica). Por fim, uma menção à compleição física dos humanos naquela época: "os homens de então eram gordos e tinham o tamanho de gigantes" (οἱ δ' ἄνθρωποι πίονες ἦσαν τότε καὶ μέγα χρῆμα γιγάντων.). A equiparação do homem primitivo com seres gigantescos é mais um motivo épico incorporado na utopia, já que os gigantes são lembrados como antepassados dos Feácios (*Odisseia* 7, v. 59, ὑπερθύμοισι Γιγάντεσσιν βασίλευεν), assim como comparados aos

made from animals with soft fat (πιμελή)". Beekes (2010, p. 504): geralmente conectado com ζύμη ("fermento"), mas segundo Beekes a apofonia de ō:ū é improvável; cf. Chantraine (1933, p. 132) para o sufixo -μο-.

[52] DGP: "carne, partic. carne para comer, pedaço ou porção de carne"; Bailly: "chair, particul. chair à manger, au sg. morceau de viande, au plur. viandes, morceaux de viande"; LSJ: "flesh, meat".

[53] Cf. Beekes (2010, p. 1144): com cognatos em latim *pavio, -ire* ("bater") < *ph_2u-ie/o-; ou ainda o lituano *pjauti* ("cortar") < *ph_2u-ie/o-.

[54] κίχλη é também o nome de um peixe, pelo fato de mudar de cor com as estações, como o tordo; etimologia é duvidosa, talvez de χελιδών; cf. Beekes (2010, p. 706); DGP: "tordo, tipo de pássaro" ou "peixe do mar"; Bailly: "grive" ou "poisson de mer"; LSJ: : "thrush (a generic term, including various species)", ou ainda "sea-fish, a species of wrasse".

[55] A forma ἀμητίσκος é um diminutivo de ἄμης. Bailly: "sorte de gâteau au lait"; LSJ: "milk cake".

[56] cf. Henderson (1991, p. 144).

[57] DGP: "torta"; Bailly: "gâteau plat"; LSJ: "flat cake (perh. shaped like the mallow-seed)".

Lestrigões (*Odisseia* 10, v. 120, οὐκ ἄνδρεσσιν ἐοικότες, ἀλλὰ Γίγασιν). Encontramos na associação com os gigantes uma dupla característica da humanidade primordial: por um lado eles são associados a uma vida feliz, como os Feácios; mas, por outro lado, a primitividade é também sinônimo de violência, como no caso dos Lestrigões.

1.4 Ferécrates, *Metallēs*

O texto, a autoria e a datação da peça *Metallēs* atribuída a Ferécrates é motivo de intenso debate bibliográfico.[58] Em Ateneu encontramos a informação de que a peça foi composta depois daquela atribuída a Teléclides, ou seja, provavelmente após 427 a.C. O período mais seguro para a apresentação da peça é entre 427 a.C. e 415 a.C.,[59] mais uma, portanto, encenada durante a guerra contra Esparta. O fragmento inicia com uma longa descrição paradisíaca:

A: Então tudo era misturado com riqueza,
E feito do bom e do melhor em todas as formas;
Um rio cheio de polenta e sopa negra
Fluía borbulhando por caminhos estreitos,
E pedaços de pão, espontaneamente apareciam, e tortas deliciosas, 5
De modo que facilmente e por si mesmas
As frituras visitariam a garganta dos mortos.
Tripas recheadas e pedaços de salsichas cozidas
Jaziam ao lado dos rios em vez de conchas;
E havia ainda fatias de peixe cozido 10
Com diversos tipos de molhos suculentos
E enguias cobertas com beterraba.
Costelas de boi ultra macias jaziam
Nas bandejas, e pés de porco cozidos
Com odor delicioso, e entranhas bovinas, 15
E saborosas costelas de porco douradas,
Deitadas em finíssimas crostas de pão.
E havia também farinha misturada com leite,
Em vasos e panelas.
B: Você ainda vai me matar com essas diatribes! 20
Em vez disso, que mergulhe logo no Tártaro!
A: E o que você dirá, quando escutar o restante?

[58] cf. Geissler (1925, p. 40).

[59] cf. Pellegrino (2000 p. 87).

Pois os tordos assados preparados junto das carnes
Voam para a garganta, implorando para serem devorados,
Chovendo coroas de mirto e anêmonas.
Já as maçãs, as mais belas de serem vistas, pendiam
Nas cabeças, como se tivessem nascido do nada.
Jovens de belas vestes e véus finos,
Na flor da idade e as suas rosas depiladas,
Com uma taça cheia de vinho negro com odor de flores
Escorrendo por um funil para aqueles que quisessem beber.
E toda vez que alguém comia ou bebia,
Todas as coisas tornavam-se imediatamente o dobro.

πλούτῳ δ' ἐκεῖν' ἦν πάντα συμπεφυρμένα,
ἐν πᾶσιν ἀγαθοῖς πάντα τρόπον εἰργασμένα·
ποταμοὶ μὲν ἀθάρης καὶ μέλανος ζωμοῦ πλέῳ
διὰ τῶν στενωπῶν τομθολυγοῦντες ἔρρεον
αὐταῖσι μυστίλαισι, καὶ ναστῶν τρύφη,
ὥστ' εὐμαρῆ γε καὐτομάτην τὴν ἔνθεσιν
χωρεῖν λιπαρὰν κατὰ τοῦ λάρυγγος τοῖς νεκροῖς.
φύσκαι δὲ καὶ ζέοντες ἀλλάντων τόμοι
παρὰ τοῖς ποταμοῖς σίζοντ' ἐκέχυτ' ἀντ' ὀστράκων.
καὶ μὴν παρῆν τεμάχη μὲν ἐξωπτημένα
καταχυσματίοισι παντοδαποῖσιν εὐπρεπῆ,
τεύτλοισί τ' ἐγχέλεια συγκεκαλυμμένα.
σχελίδες δ' ὁλόκνημοι πλησίον τακερώταται
ἐπὶ πινακίσκοις, καὶ δίεφθ' ἀκροκώλια
ἥδιστον ἀτμίζοντα, καὶ χόλικες βοός,
καὶ πλευρὰ δελφάκει' ἐπεξανθισμένα
χναυρότατα παρέκειτ' ἐπ' ἀμύλοις καθήμενα.
παρῆν δὲ χόνδρος γάλακτι κατανενιμμένος
ἐν καταχύτλοις λεκάναισι καὶ πυοῦ τόμοι.
(Β.) οἴμ' ὡς ἀπολεῖς μ' ἐνταῦθα διατρίβουσ' ἔτι,
παρὸν κολυμβᾶν ὡς ἔχετ' ἐς τὸν Τάρταρον.
(Α.) τί δῆτα λέξεις, τἀπίλοιπ' ἤνπερ πύθηι;
ὀπταὶ κίχλαι γὰρ εἰς ἀνάβραστ' ἠρτυμέναι
περὶ τὸ στόμ' ἐπέτοντ' ἀντιβολοῦσαι καταπιεῖν,
ὑπὸ μυρρίναισι κἀνεμώναις κεχυμέναι.
τὰ δὲ μῆλ' ἐκρέματο, τὰ καλὰ τῶν καλῶν ἰδεῖν

ὑπὲρ κεφαλῆς, ἐξ οὐδενὸς πεφυκότα.
κόραι δ' ἐν ἀμπεχόναις τριχάπτοις, ἀρτίως
ἡβυλλιῶσαι καὶ τὰ ῥόδα καὶ κεκαρμέναι,
πλήρεις κύλικας οἴνου μέλανος ἀνθοσμίου 30
ἥντλουν διὰ χώνης τοῖσι βουλομένοις πιεῖν.
καὶ τῶνδ' ἑκάστοτ' εἰ φάγοι τις ἢ πίοι,
διπλάσι' ἐγίγνετ' εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς πάλιν.
(Ferécrates, fr. 113 K-A)

Podemos concluir, por marcadores linguísticos, que quem profere a fala mais longa é uma mulher (devido ao particípio feminino διατρίβουσ') e que a ambientação se dá no "mundo dos mortos" (τοῖς νεκροῖς), em uma provável paródia das cenas típicas de κατάβασις ao Hades, presentes na épica e na tragédia, mas difundidas também em numerosas comédias. O exemplo de *Rãs* é apenas mais um, ao lado de *Dêmoi* de Êupolis, *Nomoi* de Cratino e outras, podendo ser ainda feita uma divisão entre as que apresentam apenas uma "descida" (κατάβασις) e aquelas que apresentariam uma "subida" (ἀνάβασις) dos seres ínferos de volta à vida.[60] No entanto, a localização do tema utópico no cenário intra-terreno é visto como uma inovação do gênero por parte de Ferécrates,[61] fazendo referência aos trabalhadores das minas do Laurion, como se vê no título, os quais viviam em condições de vida sub-humana, comparáveis às das almas atormentadas do Hades (Plut., *Crasso* 34,1; Ateneu 3.272e, Xen., *Memoráveis* 3.6.12). A abundância de bens vista no fragmento em questão funcionaria então como uma evasão imaginária do trabalho estafante dos trabalhadores do título.

Logo no primeiro verso a lembrança da "riqueza" (πλούτῳ) de um tempo passado (δ' ἐκεῖν' ἦν πάντα συμπεφυρμένα) mostra a associação do mundo primitivo com as divindades ínferas como Plutos, relação não incomum no teatro grego, tanto na tragédia (Sóf. Fr. 273 TrGF), quanto na comédia, como na peça *Ploutoi* de Cratino, ou ainda a última das peças de Aristófanes, *Riqueza* (*Ploutos*). Tendo como cenário da peça o mundo infernal, parece bastante possível a associação com a divindade das "riquezas", assim como um uso eufemístico em relação a Hades. Outro eufemismo para se referir ao Hades poderia ser visto na emenda de alguns editores para o termo ἐκεῖν' por ἐκεῖ, como é sustentado por uma série de usos teatrais para remeter implicitamente ao mundo dos mortos.

O cenário principal da descrição é o rio, pelo leito do qual correm "polentas" (ἀθάρης)[62] e "sopa negra" (μέλανος ζωμοῦ), já aquecida, ou mais que isso, "borbulhando" (τομθολυγοῦν-

[60]Cf. Bowie (2000, p. 320).

[61]Cf. Pellegrino (2000, p. 90).

[62]DGP: "mingau de farinha, papa [egípcia]"; Bailly: "bouillie de farine ou de gruau"; LSJ: "gruel or porridge". Cf. Beekes (2010, p. 28): segundo Plínio uma palavra egípcia (*História Natural* 22, 121), talvez proveniente de uma forma antiga com digama: ἀθάρϝᾱ.

τες). Traço típico da ambientação do além-mundo, já encontramos em Platão (*Fédon* 112a) o relato de que todos os rios da terra derivam do mundo infernal. No caso cômico, o rio Estige, causador de medo e terror, é substituído por um muito mais aprazível, com sopas e carnes assadas boiando em seu leito. A presença de alimentos cozidos, mais uma vez, não deve causar surpresa, já que o mesmo ocorre em *Ploutoi* de Cratino e faz parte do "mundo à revelia" da inversão cômica da realidade, jogando com o *tópos* da primitividade "crua".

Um alimento novo, que não aparece com frequência, é mais um tipo de massa feita com cereais (v.5 μυστίλαισι),[63] tipo de "massa em forma de concha", utilizado para mergulhar na sopa e na polenta, já citadas, mas também encontrado em *Cavaleiros* (v. 1168), quando é oferecido pelo Salsicheiro ao Povo, sugerindo o ato de dar comida aos cachorros.[64] Não é nova a menção à automação (v. 6 καὐτομάτην τὴν ἔνθεσιν), mas a complementação com o adjetivo εὐμαρῆ pode ser sugestiva, por um lado, da abundância à disposição (cf. Conte-Bizzarro, 1990, p. 95, que cita Epicarmo fr. 42 K-A); por outro, a ideia de quantidade não parece ser própria ao termo, antes sim a de facilidade de deglutição dos alimentos, já que temos a menção ao termo λάρυγγος (cf. Pellegrino, 2000, p. 95).

A "fritura" (λιπαρὰν)[65] é complementada pelo verbo "escorrer" (χωρεῖν), reforçando a metáfora fluvial, como se os alimentos fossem submergidos no rio para o preparo. Encontramos em Platão (*Fed.* 313 a-b) uma expressão muito semelhante, com o mesmo verbo, quanto ao rio infernal Piriflegetonte. A sequência carnívora é iniciada pelas "tripas" ou "chouriços" (φύσκαι)[66] e os "pedaços" (τόμοι) de "salsicha" (ἀλλάντων),[67] muito apreciadas pelo gosto dos antigos e recorrentes no registro cômico (Ferécrates fr. 50 K-A, Metágenes fr. 6 K-A). A composição de τόμοι como um complemento de ἀλλᾶς é também frequente, visto ainda em Teléclides (πυοῦ τόμοι, v. 19), Aristófanes (*Cav.* v. 1179) e Cratino (fr. 205 K-A).

No v. 10 começa uma outra lista, dessa vez de pescados, introduzida pela construção καὶ μὴν παρῆν.[68] Os "pedaços de peixe" (τεμάχη)[69] são mais um termo recorrente nas utopias

[63] Ou ainda na forma μιστύλη. DGP: "bocado de pão moldado como uma colher para tomar sopa ou para servir-se num prato"; Bailly: "morceau de pain creusé en cuiller pour manger la soupe, ou, en gén., pour puiser dans un plat"; LSJ: "piece of bread scooped out as a spoon". Cf. Beekes (2010, p. 986), propõe uma origem pré-grega por conta do sufixo -ῑλ-, comparado com outras formas como ζωμίλη, στροβίλη, μαρίλη; cf. Chantraine (1933, p. 249).

[64] Cf. Van Leeuwen (1900, p. 201).

[65] DGP: "gordo, oleoso, brilhante de óleo, de gordura"; Bailly: "gras, onctueux, brillant d' huile, de graisse, de parfums, etc."; LSJ: "oily, shiny with oil, anointed, fatty, greasy, fatty substance, boiled in grease". Cf. a nota etimológica de ἀλείφω.

[66] DGP: "chouriço"; Bailly: "gros intestin, d' où viande dont on le farcit, boudin"; LSJ: "the large intestine, esp. as stuffed with pudding, sausage, black-pudding".

[67] DGP: "salsichão, linguiça"; Bailly: "saucisson, saucisse"; LSJ: "force-meat, sausage or black-pudding".

[68] Cf. Denniston (1954, p. 351).

[69] Prioritariamente para pedaços de peixe, mas também encontra-se o uso (mais tardio) como pedaços de carne. DGP: "posta de peixe salgado, fatia de carne salgada"; Bailly: "tranche de poisson salé"; LSJ: "slice of fish,

(Metágenes fr. 6 K-A). Outro alimento comum é a "enguia" (ἐγχέλεια),[70] conhecidas como alimento refinado, sobretudo as provenientes da Beócia, e utilizadas usualmente como metáfora política, como em *Nuvens*, empregadas na comparação entre os pescadores de enguia e os demagogos, já que tal iguaria só pode ser encontrada em águas turvas, remexida por tempestades, assim como os demagogos beneficiam-se dos momentos conturbados da guerra para ganharem prestígio e poder político. Os acompanhamentos são as "beterrabas" (τεύτλοισί), que já comentamos em *Ploutoi* de Cratino.

Outro alimento nobre são as "costelas" (σχελίδες),[71] que em *Cavaleiros* (v. 362) aparecem na dieta do Salsicheiro e dão mostras da sua ascensão econômica. Já os "pés de porco" (ἀκροκώλια)[72] são "cozidos" (δίεφθ') e designam qualquer extremidade dos animais (como orelhas, focinho, patas). Ateneu dedica um longo trecho (3. 94c–96c) sobre tais iguarias na gastronomia antiga, enquanto na comédia aparecem com frequência em listas de guloseimas (Ar. fr. 164 K-A; Estrátis fr. 5 K-A; Eubulo fr. 6 K-A e 14 K-A; Alexis fr. 281 K-A), normalmente preparadas por cozimento (Ar. fr. 4 K-A; Teléclides fr. 51 K-A); poderiam ser também utilizadas como oferendas rituais, como era hábito, para a deusa Afrodite (Antífanes fr. 124 K-A).

Mais dois tipos de carnes são enumerados: primeiro as "entranhas" ou "intestinos" (χόλικες),[73] no caso "bovinas" (βοός),[74] tão desejadas que servem como motivo de um personagem, na peça *Babilônios* de Aristófanes (fr. 83 K-A), matar seus próprios bois para satisfazer o desejo por tal iguaria. Elas aparecem também em *Vespas* (v. 1144) e *Paz* (v. 715-717), na última em uma celebração de Trigeu por conta do consumo abundante de χόλικες pela assembleia ateniense.

---

later, generally, for slices of meat".

[70]DGP: "enguia"; Bailly: "anguille"; LSJ "eel". Cf. Beekes (2010, p. 372): forma de etimologia indo-europeia não comprovada, apesar da semelhança com o latim *anguilla*, o lituano *ungurys*, também palavras para "enguia".

[71]Bailly: "côtes d' un bœuf, côtes d' un porc"; LSJ: "ribs of beef, sides of bacon"; Cf. Beekes (2010, p. 1346): em micênico no plural *ke-re-a2* /skeleha/; comparável ao latim *scelus* ("dolo, malícia, crime") talvez < *skel-, com o sentido de "curvar, dobrar"; dentre as línguas germânicas: alto alemão antigo *scelah*, inglês antigo *sceolh* ("oblíquo, curvo").

[72]O termo ἀκροκώλιον pode significar várias partes do corpo de diferentes animais, entendidas como as "extremidades". Bailly: "parties extrêmes ou intérieures (museau ou groin, oreilles, pieds ; boyaux) du corps d' un animal"; LSJ: "extremities of body, esp. of animals, snout, ears, trotters".

[73]DGP: "intestino, pl. tripas"; Bailly: "d' ord. au pl. tripes"; LSJ: "guts or bowels of oxen". A etimologia é bastante problemática, Cf. Beekes (2010, p. 1641): < *g^hel-ond-, talvez da mesma palavra para "estômago" nas línguas eslavas, como russo *želúdok*, polonês *źoląd*ek. A grafia pode variar bastante, como o singular χόλι ou χόλιξ e o plural χόλικες, derivando da forma χολάδες, que designa a "cavidade abdominal", ou ainda a forma com duplo lambda χολλάδες, com significado de "intestino".

[74]DGP: "touro, boi, vaca"; Bailly: "bœuf, vache"; LSJ: "bullock, bull, ox, or cow, in pl. cattle". Cf. Beekes (2010, p. 232): a forma possui vários cognatos nas línguas indo-europeias, a partir da raiz *g^weh_3-u-, como: sânscrito *gáuḥ*; latim *bōs*; armênio *kov*; irlandês antigo *bó*; alto alemão antigo *chuo*. Podemos encontrar ainda a forma micênica *qo-o* /g^wōns/. Beekes propõe uma raiz inicial *g^weh_3, a mesma do verbo βόσκω, com sentido de "vigiar, cuidar".

Em seguida as "costelas" (πλευρὰ),[75] agora de "porco" (δελφάκει),[76] que devem ser "douradas" (ἐπεξανθισμένα), ou seja, bem cozidas e tostadas.

Os acompanhamentos para as carnes vêm na última porção da primeira fala, como os "pães de amido" (ἄμυλοι),[77] encontrados também em Metágenes (fr. 6 K-A) como alimento feito com uma farinha refinada, como aparece citada na sequência. O tipo de "farinha" (χόνδρος)[78] é conhecida por seu valor nutritivo (Hermipo fr. 63 K-A) e a mistura com o "leite" (γάλακτι)[79] aparece ainda em outros textos cômicos (Eubulo fr. 89 K-A). Hunter (1983, p. 182) propõe que esse tipo de alimentação seria um exagero imaginativo que faria referência a um tipo de alimentação tão luxuosa que seria impossível de ser alcançada, podendo ser comparado à expressão "leite de aves", comum para denotar um tipo de alimento ultra exclusivo e imaginário (*Vesp.* v. 508, *Av.* v. 734, 1673; Êupolis fr. 411 K-A).

Em determinado momento, o primeiro personagem é interrompido por seu interlocutor, que na sua resposta impaciente revela o gênero da personagem que descreve o *menu* degustação, pelo uso do particípio feminino (διατρίβουσ'). A frase ecoa um típico lamento trágico, como o de Io (Ésql. *Prom.* v. 747 s.), Alceste (Eur. *Alc.* v. 252 s.) e Admeto (Eur. *Alc.* 897 s.). É notável também a irritação manifestada na resposta, que pode ser comparada com o mesmo comportamento de Filocléon em *Vespas* (v. 849), enquanto o filho termina os preparativos para o julgamento caseiro, fazendo supor um confronto entre jovem e velho na peça em questão. O segundo verso da resposta revela, mais uma vez, o cenário das profundezas do mundo, já que o desejo do ouvinte é que seu interlocutor prolixo "afunde no Tártaro" (κολυμβᾶν ὡς ἔχετ' ἐς τὸν Τάρταρον). O uso do verbo κολυμβᾶν é incomum, e algumas hipóteses foram levantadas, como Kassel-Austin (K-A VII 158) ao compará-lo com o uso que Platão faz do verbo para a ação de "descer ao poço" (*Laques* 193c, *Protágoras* 250a), revelando a associação do Tártaro com as profundezas da terra e com a presença de água, assim como o Hades é metonimicamente aludido por seus rios.

---

[75]DGP: "lado, flanco". Bailly: "côte, en parl. de l' homme et des animaux". LSJ: "side of a man or animal".

[76]DGP: "porco, leitão"; Bailly: "cochon, cochon de lait" LSJ: "pig". Cf. Beekes (2010, p. 313):; etimologia incerta, talvez da mesma palavra para "ventre" ou "útero" (δελφύς), já que δέλφαξ designaria o animal já desenvolvido do gênero feminino, a "porca", em oposição ao animal jovem, a "leitoa"

[77]DGP: "biscoito, amido"; Bailly: "non moulu, gâteau de farine fine, pâte à gâteaux ou amidon"; LSJ: "not ground at the mill: hence, of the finest meal, cake of fine meal". Cf. Beekes (2010, p. 93): a palavra é usada no diminutivo para um tipo de "amido" ou "fécula", feita com grãos não moídos, o que poderia sugerir uma ligação com μύλη, acrescido de um alfa privativo.

[78]Pode referir-se a vários tipos de "grãos", "sementes", "cartilagens". DGP: "grão de sal, grão de trigo, grumo, farinha de aveia, trigo grosso, cartilagem"; Bailly: "petit corps dur et rond, grain, grain de sel, grain de froment ou d' épeautre mondé et concassé, gruau, tisane de gruau, cartilage"; LSJ: "granule or lump of salt, groats of wheat or spelt, gristle, cartilage". Cf. Beekes (2010, p. 1643):; etimologia não explicada; possível conexão com latim *frendō* ("moer, ranger, quebrar"), inglês antigo *grindan* ("moer"); outra alternativa é a conexão com χέραδρος e χάραδρα, de uma forma hipotética *χόρδρος, com dissimilação para χόνδρος.

[79]DGP: "leite"; Bailly: "lait, suc laiteux de certaines plantes"; LSJ: "milk, milky sap of plants" Cf. Beekes (2010, p. 256): da raiz *glkt-, mesma da palavra para "leite" em latim, *lac.*

Apesar da postura resistente do ouvinte às diatribes gastronômicas, a personagem feminina continua sua enumeração com "tordos" (κίχλαι), novamente "assados" (ὀπταὶ), alimento já visto em Teléclides (fr.1.12 K-A ὀπταὶ δὲ κίχλαι), na mesma posição do verso e referidos com o mesmo adjetivo, quanto a seu tipo de preparo. O final do fragmento traz a presença dos "mirtos" e "anêmonas" (μυρρίναισι κἀνεμώναις) que choviam nas cabeças dos homens, o que foi interpretado como um *tópos* emprestado da poesia lírica na descrição de paisagens e jardins, ou apenas como uma descrição típica das utopias no mundo dos mortos.[80] O uso do mirto, uma flor dedicada usualmente a Afrodite, não é incomum também aos deuses ínferos, presentes constantemente em ofertas funerárias (Eur. *Alc.* v. 172; *Elec.* v. 512). Já as anêmonas aparecem em Cratino (fr. 105 K-A) como ornamento do μαλθακός, homem de tipo delicado e refinado.

Dentre as frutas aparecem as "maçãs" (μῆλα)[81] que pendiam das "cabeças" (κεφαλῆς), descritas com um poliptoto comum (τὰ καλὰ τῶν καλῶν), usado como forma de superlativo. O foco da descrição permanece no *tópos* dos jardins, com a menção a "jovens de belas vestes" (κόραι δ' ἐν ἀμπεχόναις τριχάπτοις)[82] que em sua puberdade são comparadas às "rosas" (ῥόδα). A identidade das jovens é motivo de debate, já que por um lado podem ser vistas como servas (cf. Baldry, 1953, p. 50), como aparecem em Teléclides (fr. 1.14 K-A), ou ainda comparadas ao mito das Danaides (cf. Rehrenböck, 1985, p. 166-171).

Por fim, o "vinho" (οἴνου), descrito com uma coloração comumente atribuída a tal bebida, já que era "negro" (μέλανος),[83] também faz referências às flores pelo seu odor (ἀνθοσμίου), explicado por Eustácio (in *Od.* 1449, rr. 9-12) como sendo do mesmo tipo do vinho chamado σαπρίας, uma mistura de violetas, rosas e jacintos, que emanava como néctar e ambrosia. O mesmo tipo de vinho é referido por Aristófanes em *Riqueza* (v. 807), nomeado como uma das benesses que obtém Crémilo por obra do deus da riqueza, com o escoliasta da passagem (Σ 807b) recordando o famoso verso da *Odisseia* (5, v. 265) em que Calipso oferece um "vinho negro" para Odisseu.

---

[80]Cf. Pellegrino (2000, p. 104).

[81]DGP: "maçã, fruto semelhante a uma maçã, macieira, fruto de árvore"; Bailly: "pomme ou fruit semblable à une pomme; pommes d' or ou des Hespérides; oranges ou citrons; coing; pêche; pomme d' or ou d' argent (à l' extrémité d' une lance, d' un bâton, etc.)"; LSJ: "apple or (generally) any treefruit; crab, *Pyrus acerba*; apricot, *Prunus armeniaca*; citron, *Citrus medica*; peach, *Prunus persica*". Cf. Beekes (2010, p. 943): utilizada também para outras frutas com caroço, usualmente como metáfora de "seios", "bochechas", "amídalas"; segundo Beekes uma palavra mediterrânea, como o latim *malum*, *mēlum*; outra conexão possível seria com o hitita *maḫla-*, mas o sentido parece ser distinto, de "uva" ou "videira".

[82]Outro tipo de fraseologia antiga, encontrada desde Homero: Ἀχαιϊάδων ἐϋπέπλων (*Il.* 5, v. 422; *Od.* 21, v. 160); εἰνατέρων ἐϋπέπλων (*Il.* 6, v. 383). Possivelmente de origem indo-europeia, já que também é encontrada na tradição védica: *vadhvàṃ yā́ savā́sāḥ* ("a esposa bem vestida", *RV* X, 107, 9). Cf. Durante (1976, p. 89-104).

[83]DGP: "vinho, bebida fermentada"; Bailly: "vin; toute boisson fermentée"; LSJ: "wine; fermented juice of other kinds". Cf. Beekes: < *ueh$_1$-i- "virar, girar"; cognatos como latim *vīnum*; armênio *gini*; segundo Beekes pode ter relação do nome com a forma de crescimento da própria planta, a vinha (latim *vītis*), com uma ampla discussão sobre a origem do termo em relação ao local de cultivo mais antigo da planta (tema tratado no Capítulo 3).

O fragmento termina enfatizando o caráter automático e autossuficiente desse universo, pois quando se "comia e bebia" (φάγοι τις ἢ πίοι) tudo "reaparecia novamente em dobro" (διπλάσι' ἐγίγνετ' εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς πάλιν), tal a abundância de que se dispunha. Embora não apareça explicitamente nos demais fragmentos cômicos, a duplicação dos alimentos aparece já em Heródoto (8, 137,3) com os pães de Pérdicas, assim como a duplicação do vinho está presente no drama satírico de Eurípides (*Ciclope* v. 147). Ferécrates é, sem dúvida, o que traz maior variação de tipos de alimentos entre os citados por Ateneu, mas o trecho seguinte, de Nicofonte, também oferece uma forma similar a um catálogo.

1.5 Nicofonte, *Seirēnes*

A peça é citada por Ateneu como uma obra "não produzida" (ἀδίδακτος).[84] Pelo título da peça é plausível pensar no episódio homérico de Odisseu com as sereias (*Od.* 8. 39-54). A tradição cômica conta com outras obras com o mesmo título, como a de Epicarmo (fr. 121-122 K-A), que ajuda a esclarecer a possível paródia épica, na qual encontramos não o canto das sereias como tentação ao herói, mas a oferta de diversos tipos de alimentos, como anchovas, carne de porco e vinho. Uma hipótese plausível é a recusa do herói a todo tipo de bens oferecidos, mantendo sua meta de regressar a Ítaca.[85] No caso de Nicofonte é possível visualizar o mesmo tipo de cenário, com o uso de vários imperativos na sequência, que invocam os alimentos como entidades animadas, que se oferecem aos homens, compostos em trímetros jâmbicos:

> Que neve farinha,
> Que garoe pães de trigo, que chova purê,
> Que a sopa despeje sobre a estrada pedaços de carne,
> Que a torta implore para ser devorada.
>
> νειφέτω μὲν ἀλφίτοις,
> ψακαζέτω δ' ἄρτοισιν, ὑέτω δ' ἔτνει,
> ζωμὸς διὰ τῶν ὁδῶν κυλινδείτω κρέα,
> πλακοῦς ἑαυτὸν ἐσθίειν κελευέτω.
> (Nicofonte, fr. 21 K-A)

O primeiro dos alimentos mencionados é a "farinha" (ἀλφίτοις), mais especificamente feita de cevada, que remete universalmente aos alimentos em geral, advinda do motivo da "chuva de comida", imagem típica da representação da abundância natural. Dentre as tantas ocorrências do termo, algumas delas chamam a atenção pela relação mais direta com o

[84] Cf. Pellegrino (2013, p. 61-66).

[85] Cf. Hoffman (1910, p. 23).

uso que encontramos em Nicofonte, como em *Cavaleiros* (v. 1359), com uma crítica do hábito de distribuir farinha nos tribunais, com o intuito de exercer uma pressão popular sobre os juízes. Também em *Paz* (v. 475-477) a farinha de cevada aparece na boca do personagem Trigeu, quando insulta um mercenário argivo, que lucra com a posição de neutralidade do seu povo, recebendo um soldo tanto de atenienses quanto de espartanos. Já em *Riqueza* (v. 627), o personagem Cárion traz um testemunho de que a distribuição da farinha era comum na festa ática em honra a Teseu. Nos três passos aristofânicos encontramos a presença do alimento em contextos de distribuição pública e gratuita, assim como é o caso no fragmento de Nicofonte, dessa vez em forma mais fantasiosa, com a comparação cromática com os flocos de neve – lembrando, mais uma vez, a expressão de sabor homérico ἄλφιτα λευκά (*Il.* 11, v. 640; *Od.* 10, v. 520).

Na sequência aparecem mais uma vez os "pães de trigo" (ἄρτοισιν), já vistos em Cratino (fr. 176 K-A) e Teléclides (fr. 1 K-A), com a variação do verbo, mas no mesmo sentido de obtenção natural, seja "nevando" (νειφέτω) ou "garoando" (ψακαζέτω), o que está implicado é que algo "cai do céu", ou seja, não necessitaria de trabalho humano. Além da conexão entre a brancura da farinha e da neve, os pães de trigo também se prestam a tal equivalência, como encontra-se em Mátron de Pítane (fr. 534). O terceiro alimento a cair do céu, dessa vez ordenado a "chover" (ὑέτω), é o "purê" (ἕτνει),[86] feito de feijões, ervilhas ou outro tipo de legumes amassados, com presença constante nos fragmentos cômicos (Crates fr. 11 K-A, Ferécrates fr. 137 K-A) e em Aristófanes é marcante seu uso em *Rãs* (v. 63, v. 506), como a comida preferida de Héracles, traço importante na sua caraterização como um glutão.

Saindo da imagem da "chuva de comida", no terceiro verso surge novamente a presença da "sopa" (ζωμός), já encontrada em Teléclides (fr. 1 K-A) e Ferécrates (fr. 113 K-A) como a correnteza dos rios, mas aqui assimilados a um outro tipo de percurso: os "caminhos" ou as "estradas" (τῶν ὁδῶν). A recorrência não é só temática, mas corresponde também no léxico usado e na ordem das palavras, já que em duas das três passagens cômicas possuímos o verbo κυλινδείτω, assim como a complementação do substantivo κρέα como recheio do rio, encontrados nas margens ou pelo caminho terrestre. O último alimento é também típico, já que a "torta" (πλακοῦς), denominada assim por seu formato plano e achatado, também já apareceu em Teléclides (fr. 1 K-A).

1.6 Metágenes, *Thuriopersai*

Outro catálogo de alimentos em um universo utópico é encontrado em Metágenes, na sua peça *Thuriopersai*, mais um título que indica a distância espacial como fator marcante na lo-

[86] DGP: "purê de legumes"; Bailly: "purée de légumes"; LSJ: "thick soup made with peas or beans". Cf. Beekes (2010, p. 476): algumas conexões foram feitas com formas celtas, como o irlandês médio *eitne* "amêndoas".

calização dos paraísos perdidos. A datação da peça é colocada por volta de 412 a.C. momento em que a cidade de Túrio passa para o lado espartano, depois da campanha desastrosa dos atenienses na Sicília (Tuc. 8, 35). Assim, a primeira parte do composto que aparece como título remete a Túrio, uma cidade na península itálica, que foi palco de numerosos combates na guerra do Peloponeso, anteriormente uma colônia de Atenas, fundada nos tempos de Péricles em c. 444 a.C., antes conhecida como Síbaris. A menção aos persas, na segunda parte do composto, foi interpretada por alguns críticos como uma alusão à vida luxuosa do oriente, característica marcante desse povo na figuração grega.[87] A opulência persa é deslocada para a Magna Grécia, de terra fértil para a produção de alimentos, em oposição à penúria e pobreza do solo da Ática. A peça possui quatro fragmentos (fr. 6, 7, 8 e 9 K-A), sendo o fr. 6 K-A o citado por Ateneu e que contém a principal porção da descrição utópica:

O rio Crátis carrega até nós
enormes massas de cevada, amassadas por si mesmas
e o outro rio leva uma onda de tortas e carnes
e raias cozidas, ainda se contorcendo no local.
Os pequenos riachos do outro lado
fluem cheios de lula assada, sargo e lagosta,
e deste lado com salsichas e carne moída;
aqui com anchovas, ali com arraias miúdas.
As fatias de peixe que assam a si mesmas voam
direto para as bocas, já outras caem aos nossos pés,
enquanto os pãezinhos de leite flutuam à nossa volta em círculo.

ὁ μὲν ποταμὸς ὁ Κρᾶθις ἡμῖν καταφέρει
μάζας μεγίστας αὐτόματας μεμαγμένας,
ὁ δ' ἕτερος ὠθεῖ κῦμα ναστῶν καὶ κρεῶν
ἑφθῶν τε βατίδων εἰλυομένων αὐτόσε.
τὰ δὲ μικρὰ ταυτὶ ποτάμι' ἐνμεντευθενὶ
ῥεῖ τευθίσιν ὀπταῖς καὶ φάγροις καὶ καράβοις,
ἐντευθενὶ δ' ἀλλᾶσι καὶ περικόμμασι,
τηιδὶ δ' ἀφύαισι, τῆιδε δ' αὖ ταγηνίαις·
τεμάχη δ' ἄνωθεν αὐτόματα πεπνιγμένα
εἰς τὸ στόμ' ἄιττει, τὰ δὲ παρ' αὐτὼ τὼ πόδε,

[87] Cf. Orth (2014a, p. 410-11): "Ist diese Annahme richtig, dann wurde in den *Thouriopersai* offenbar die tatsächlich wohlhabende Stadt Thurioi in komischer Übertreibung als eine Art Schlaraffenland mit sagenhaftem Luxus dargestellt. Hier konnte zum einen an allgemein verbreitete Vorstellungen vom Wohlsatnd der griechischen Städte in Unteritalien und Sizilien, zum anderen an das mit der Vorgängerstadt Sybaris assoziierte dekadente Genussleben angeknüpft werden."

ἄμυλοι δὲ περινέουσιν ἡμῖν ἐν κύκλωι.
(Metágenes, fr. 6 K-A)

O fragmento inicia mais uma vez com a imagem do rio, mas agora ele é nomeado: Crátis, localizado pelos antigos (Hdt. 1. 145. 1) na região da Calábria, que teria sido assim chamado por referência ao rio homônimo da Arcádia. Assim como outro rio da mesma região que leva o antigo nome da cidade, Síbaris, encontra-se na poesia de Teócrito (5. 124-127) uma imagem muito esclarecedora, que descreve os rios Crátis e Síbaris como se por eles fluíssem mel e vinho. Já em Estrabão (6.1.13) são louvadas as qualidades terapêuticas dos mesmos rios. Outro elemento comum que aparece no segundo verso é a "massa de cevada" (μάζα), com uma qualificação específica, por seu tamanho (μεγίστας), mas principalmente pela sua automação na fabricação (αὐτόματας μεμαγμένας). A expressão μάζας μεμαγμένας é proverbial, encontrada também em Arquíloco (fr. 2 W) e em Aristófanes (*Cav.* v. 54-57).

O terceiro verso começa com uma expressão de sabor épico (ἕτερος ὠθεῖ κῦμα), sobre as ondas dos rios, mas complementada comicamente por elementos não tão elevados. As "tortas" (ναστῶν)[88] são descritas por Hesíquio (ν 108) como um tipo de pão fermentado recheado com um molho picante, já por Pólux (6, 78) como um confeito preparado com uva passa e amêndoas, enquanto Ateneu (3, 111c) ressalta o seu tamanho, ao descrevê-lo com o adjetivo μέγας. Tal alimento é também encontrado usualmente como oferta votiva (Ar. *Riq.* 1141 s.) e presente comumente no registro cômico (Ar. *Av.* v. 567, Platão Côm. fr. 277 K-A, Dífilo fr. 45 K-A, Ferécrates fr. 113 K-A, 137 K-A).

A partir do quarto verso, diversos animais aquáticos são enumerados, começando pelas "raias" (βατίδων),[89] cujo modo de preparação é indicado, devendo ser "cozinhadas" (ἑφθῶν), mas que ainda se encontram com vida, pois "se contorcem" (εἰλυομένων αὐτόσε), ou seja, ainda recém capturadas pela mão humana. Alguns "rios menores" (μικρὰ ταυτὶ ποτάμι') compõem o cenário, no qual encontramos "lula" (τευθίσιν)[90] "assada" (ὀπταῖς), "sargo" (φάγροις)[91]

[88]DGP: "espécie de bolo compacto usado em sacrifícios"; Bailly: "sorte de pâtisserie lourde, sorte de pain"; LSJ: "well-kneaded cake, esp. used in sacrifice, cheese-cake". Cf. Beekes (2010, p. 997): do verbo νάσσω, "comprimir, empurrar, pressionar".

[89]Com diferenças ortográficas, seja na forma βατίς ou βάτος. DGP: "variedade de arraia". Bailly: "sorte de raie"; LSJ: "a flat fish, perh. skate or ray".

[90]Bailly: "calmar ou seiche"; LSJ: "calamary or squid, *Loligo vulgaris*". Cf. Beekes (2010, p. 1474): etimologia desconhecida, mas várias tentativas foram feitas para tentar remeter a uma origem indo-europeia, talvez de uma raiz < *d^heu-d^h, com o sânscrito *dódhat-*, no sentido de "turbulento", com possível desenvolvimento em grego do sentido de "tornar a água turva, lamacenta", possibilidade considerada pouco provável por Beekes.

[91]Bailly: "pagre, poisson vorace"; LSJ: "sea-bream or braize, *Pagrus vulgaris*". Cf. Beekes (2010, p. 1544): possivelmente conectada com a palavra cretense para a "pedra de amolar", também na forma φάγρος, pela similaridade com o formato do peixe esguio, ou ainda pelo seu dente afiado; já Isidoro de Sevilha chama este peixe com a palavra latina *fagrus*: "*quod duros dentes habeat, ita ut ostreis in mari alatur*".

e "lagosta" (καράβοις).[92] A "lula" (τευθίσιν) é encontrada nos fragmentos de *Tesmoforiantes II* (fr. 333 K-A) como uma iguaria, assim como a "lagosta" (καράβοις). Entre os dois termos aparece o "tordo" (φάγροις), do qual possuímos várias menções na comédia (Êupolis fr. 42 K-A; Platão Cômic. fr. 57 K-A; Amípsias fr. 8 K-A), mas também um registro nas obras gastronômicas de Arquéstrato de Gela (fr. 26 Wilkins), em que são elogiadas as variedades de Delos e de Eritreia, assim como também são citadas em Mátron de Pítane (fr. 534). Alguns editores sugerem uma outra possibilidade de leitura do manuscrito, pela semelhança com o nome de outro peixe, o σαργοί, mencionando a correção de Meineke (1867, p. 66) por σαῦροι. Outra característica do mesmo peixe é sua associação com o Egito, tido como sagrado por sua mudança de aparência anunciar a cheia do Nilo.

Depois dos pescados, são mencionados dois tipos de carnes de animais: as "salsichas" (ἀλλᾶσι), feitas com sangue e gordura de porco, que tinha um papel importante na celebração do festival das Apatúrias. O termo já aparece citado em Hipônax (fr. 86) e por este testemunho mais antigo supõe-se uma origem jônica do alimento, na Ásia Menor.[93] Na comédia, seu uso é corriqueiro, bem representado no personagem do Salsicheiro em *Cavaleiros*, mas também em outros poetas (Crates fr. 19 K-A; Eubulo fr. 14 K-A). Em seguida uma variedade de carne (περικόμμασιν),[94] "picada, moída, triturada" (Suda π 1184). O sentido metafórico da palavra é frequentemente usado na comédia, como em *Cavaleiros* (v. 372) para se referir a um espancamento, um golpe, como em português a expressão "moído" pode remeter a uma condição física debilitada.

Mais dois alimentos surgem nas margens dos riachos menores, de um lado as "anchovas" ou "sardinhas" (ἀφύαισι),[95] de outro as "panquecas" (ταγηνίαις).[96] Os primeiros são típicos na dieta grega, designando uma vasta gama de peixes pequenos, cobrindo uma grande variedade lexical (ἐνκρασιχολος, ἔγγραυλις, λυκόστομος, κρασίχολος, σάρδα, σαρδίνη, σαρδείνη, σαρδῖνος), mas sobretudo utilizado para as "anchovas", como vemos em Aristófanes (fr. 520 K-A). Já as "panquecas" (ταγηνίαις) são tortas fritas e temperadas com azeite, gergelim, mel e queijo (Hesíq. τ 17).

Por fim, as "fatias de peixe" (τεμάχη) que se movem por si mesmas (αὐτόματα), já presentes em Ferécrates (fr. 113 K-A), e que têm destaque no banquete de Diceópolis ao final de

[92] Pode ser encontrado em diferentes grafias, como καραβίς ou κάραβος. DGP: "lagosta"; Bailly: "angouste, ou poisson de même sorte"; LSJ: "a prickly crustacean, crayfish".

[93] Cf. Fraenkel (1922).

[94] DGP: "pedaço cortado ao redor, guisado de carne picada"; Bailly: "morceau coupé autour, rognure, d' où ragoût fait de menus morceaux de viande,"; LSJ: "that which is cut off all round, trimmings, mincemeat".

[95] DGP: "peixe pequeno, anchova, sardinha"; Bailly: "anchois ou sardine"; LSJ: "small fry of various fishes".

[96] Relacionada à forma τάγηνον (DGP: "frigideira"), com a grafia ταγηνίας para o alimento preparado neste utensílio. Bailly: "frit ou grillé dans la poêle"; LSJ: "pancake". Cf. Beekes (2010, p. 1443): talvez de ἤγανον acrescido de um artigo τά.

Acarnenses (v. 1100). O último elemento alimentício são os "pãezinhos de leite" (ἄμυλοι), recorrente em vários dos fragmentos analisados, que, como em outros casos, aparecem boiando na superfície dos rios.

1.7 Utopia, política e alimentação

Ao examinar os fragmentos cômicos selecionados, os quais versam sobre um tempo perdido da humanidade, notamos uma recorrência da identificação temporal de tal momento com o governo de Cronos, tempo anterior ao surgimento da agricultura, em que os alimentos se autoproduziam, sem a necessidade do trabalho humano nem escravidão de outros povos. Note-se também a distância espacial em que os cenários utópicos ocorrem, como visto no Canto 4 da *Odisseia*, mimetizados no fr. 1 K-A de Teléclides, ou mais especificamente localizados em regiões distantes, por vezes na Pérsia (cf. Ferécrates fr. 137 K-A) ou na Magna Grécia (cf. Metágenes, fr. 6 K-A).

Embora ambientados nos confins da terra, é possível notar a relação de Cronos com a região da Ática por um culto específico a tal deus, o festival das Crônias (Macróbio, *Saturnalia* 1. 10.22; Plut., *Moralia* 1098 b–c). Em *Nuvens* (v. 398) o mesmo festival é aludido como estando em decadência pelos idos de 423 a.C. – ou, como nota Dover (v. 398 *ad loc.*, 1968), o ponto da passagem não é o caráter ultrapassado do festival, mas a própria associação de Cronos com um tempo superado. Os outros usos vocabulares a respeito do deus nas comédias vão no mesmo sentido, qualificado usualmente como um velho caduco (cf. *Nuv.* v. 929, *Vesp.* v. 1480, *Av.* v 469), assim como o uso do adjetivo κρονικός para aquilo que é antiquado (*Riq.* v. 580).

Outra marca do rito de Cronos é a abolição da distinção entre escravo e senhor, em um típico caso de "ritual reverso", em que a ordem estabelecida (*status quo*) da sociedade é quebrada por um breve momento, para que possa voltar a se reestabelecer de forma revigorada ao término do evento e com o retorno da vida cotidiana.[97] A presença da automação e da consequente abolição da escravidão na Era de Ouro parece mais um traço a ligar o governo mítico de Cronos com o festival das Crônias, além da mencionada associação dos jogos nas equivalentes Saturnálias romanas, assim como já é um traço marcante do gênero cômico a fantasia carnavalesca e os universos utópicos associados a uma quebra hierárquica.

Além de observar a relação do mito com o rito, importa ressaltar a afinidade temática de tais mitos com o momento político de Atenas. Como fica implícito, e por vezes explícito, nas passagens cômicas aqui comentadas, a situação difícil pela qual passava a cidade em tempos de guerra serve como contraponto negativo à descrição de tempos passados, ou desejos futuros, de total prosperidade, contrastando a abundância desejada com a privação vivida no dia a dia. Ceccarelli (1996) faz uma divisão entre os fragmentos utópicos que se referem à Era de Ouro

[97] Cf. Turner (2013, [1969], p. 97-123).

(*Plutoi* de Cratino, *Thēria* de Crates e *Amphictyones* de Teléclides) e os demais em que a temática apareceria apenas como uma cena típica (*Thuriopersai* de Metágenes e *Sirēnes* de Nicofonte).[98]

Ao examinar a ligação da Era de Cronos com a política local, é possível identificar algumas ligações do mito com oligarcas da época, como Címon (Plut., *Cimon*, 10.7), descrito como filantropo que revivia os tempos da comunidade de bens típicos da Era de Cronos. Já Pisístrato ([Arist.], *Constituição de Atenas*, 16.7) é comparado a Cronos por seu bom governo, que lembra a vida nos tempos em que o deus reinava entre os imortais (ἐπὶ Κρόνου); e Platão, no seu *Hiparco* (229c), faz Sócrates dizer que depois da tirania de Hípias, os atenienses viviam felizmente "como quando Cronos reinava" (ὥσπερ ἐπὶ Κρόνου Βασιλεύοντος). A riqueza evocada pelo mito é relacionada assim à produção agrícola pujante de outros tempos, danificada pela política defensiva de Péricles, justamente o opositor dos oligarcas, que no início da Guerra do Peloponeso opta por um recuo estratégico que devasta os campos da região da Ática. Com o abandono dos campos, os suprimentos para a cidade ficam restritos ao abastecimento por comércio marítimo, o que cria uma cisão entre os democratas que confiam no abastecimento suficiente dos portos, contra os oligarcas ligados à produção rural.[99]

A conclusão de Ceccarelli e alguns outros estudiosos, ao examinar as passagens cômicas que se valem de tais mitos e o contexto da *pólis* ateniense quando da apresentação das peças, é de que a comédia refletiria sobre os riscos e benefícios de tal política democrática, tendo em vista a ascensão de demagogos pós-Péricles que só aprofundariam os problemas com uma agenda belicista. Assim, a obtenção automática de alimentos soaria como uma sátira à esperança de suprimentos fáceis vindos da costa (cf. Hermipo fr. 63 K-A), em oposição à produção laboriosa dos camponeses (ἄγροικοι) – personagens que aparecem frequentemente em Aristófanes como as principais vítimas internas da guerra e do imperialismo ateniense. Já Wilkins (2000, p. 123) propõe que os fragmentos utópicos sejam vistos não apenas como sátira, mas que enfatizam o papel unificador do mito, sobretudo na figura de Dioniso, como deus da fertilidade e dos festivais, justamente aqueles em que a comédia estava inserida (sobre a relação de Dioniso com os festivais e a bebida a ele consagrada, cf. Capítulo 3).

Outra comparação frutífera é feita por Ruffell (2000), contrastando os fragmentos das peças vistas como utopias típicas, deslocadas no tempo e espaço, com o que ele chama de *anti-utopias*, ou ainda *distopias*, representadas por peças que tratam da política ateniense no calor do momento, portanto localizadas em um *cronotopo* próximo. Dentre essas peças destaca-se logo pelo título a produção de *Chrysoun Genos* de Êupolis,[100] que traria um exemplo da utopia às avessas. Na peça, um coro composto por figuras políticas proeminentes da época evocaria os membros da Era de Ouro de forma invertida, já que seriam marcados por seu caráter corrupto,

[98] Cf. também Orth (2014a, p. 408-434).

[99] Cf. Comentale (2017, p. 249-275).

[100] Datada usualmente de 429 a.C. a 422 a.C.; cf. Storey (2011, p. xxi–xxii); Olson (2007, p. 212).

sendo um deles o famoso Cléon:

> Ó, cidade mais bela dentre todas as que Cléon supervisionou,
> como era bem-aventurada antes e será ainda mais agora [...]
>
> ὦ καλλίστη πόλι πασῶν ὅσας Κλέων ἐφορᾶι,
> ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦσθα, νῦν δε μᾶλλον ἔσηι
> (Êupolis, fr. 316.1-2 K-A)[101]

O fragmento, que pode ser enquadrado como parabático, traz uma série de dúvidas a serem respondidas, como a localização da cena, se em Atenas ou num cenário distante como as demais. No entanto, o tom irônico da passagem é notório, e o destaque nesse tipo de distopia parecem ser os problemas políticos da própria Atenas, não mais localizados no passado (πρότερόν), mas no presente (νῦν) da encenação da obra. A peça poderia ser vista ainda como uma resposta à obra *Ploutoi* de Cratino, vista no início, com a datação e o conteúdo de ambas permitindo uma aproximação.[102]

Além de Êupolis, outros poetas compuseram peças com a temática da distopia, ou antiutopia, mas em caráter diferente. Ferécrates, já visto em sua peça *Metallēs*, com tendências utópicas, produziu outra comédia, chamada *Agrioi,*[103] na qual encontramos uma aparente negação da vertente anterior. Possuímos algumas informações sobre a peça, já que ela é referida no diálogo *Protágoras* (327c–d) de Platão, quando o sofista argumenta sobre os benefícios da vida na cidade em oposição ao passado selvagem, como acabava de ser visto em cena, na Atenas da época, com a peça de Ferécrates. No testemunho platônico, a conclusão é de que o retrato feito pelo poeta cômico teria incluído uma desmistificação de tal passado benévolo, já que é usado como argumento de Protágoras em favor da possibilidade da educação da "virtude política" (ἀρετή πολιτική), em oposição a um mundo selvagem e caótico, como o da peça.

Em um determinado fragmento pode-se encontrar uma discussão sobre os hábitos de vida do coro, descritos por Platão (*Protágoras*, 327c–d) como sem "educação" (παιδεία) nem "leis" (νόμος):

> ... de verduras e ervas selvagens,
> além de azeitonas silvestres, eles vivem. Quando
> ficam realmente famintos,
> como os polvos,
> < > durante a noite comem

[101]Tradução de minha autoria.

[102]Cf. Ruffel (2000, p. 491).

[103]Cf. Ceccarelli (2000, p. 453 - 463).

os próprios dedos.

ἐνθρύσκοισι καὶ βρακάνοις
καὶ στραβήλοις ζῆν· ὁπόταν δ’
ἤδη πεινῶσι σφόδρα,
ὡσπερεὶ τοὺς πουλύποδας
< > νύκτωρ περιτρώ-
γειν αὑτῶν τοὺς δακτύλους.
(Ferécrates, fr. 14 K-A)

Segundo Ruffell (2000, p 493), tais versos podem ser lidos como uma sátira a um “anarquismo rústico”, nas palavras do autor, em tom irônico sobre as utopias automáticas da Era de Ouro. A menção ao “polvo” (πουλύποδας)[104] não é casual, já que ecoa mais uma passagem de Hesíodo (*Trab.* v. 524-26), quando os mesmos animais mordem seus próprios tentáculos (pernas, ou pés, como no composto original) no inverno, contraposto à imagem da jovem princesa no ócio caseiro, como síntese da oposição entre vida selvagem e civilizada. Outros alimentos da dieta primitiva são as “azeitonas silvestres” (στραβήλοις),[105] as “ervas” (βρακάνοις)[106] e as “verduras” (ἔνθρυσκον).[107]

Já em outro momento da peça, parece haver um tom cínico ao comentar sobre as utopias do fim da escravidão, pois o trabalho que o homem não precisaria fazer recairia sobre as mulheres:

Naquele tempo não existia escravos, nem Manes nem Sequis, para ninguém
mas as mulheres tinham que fazer todas as tarefas da casa por elas mesmas,
e ainda moeriam os cereais pela manhã cedo,
de forma que a vila ecoava com o trabalho dos moinhos.

οὐ γὰρ ἦν τότ’ οὔτε Μάνης οὔτε Σηκὶς οὐδενὶ
δοῦλος, ἀλλ’ αὐτὰς ἔδει μοχθεῖν ἅπαντ’ ἐν τῆι οἰκίαι·
εἶτα πρὸς τούτοισιν ἤλουν ὄρθριαι τὰ σιτία,
ὥστε τὴν κώμην ὑπηχεῖν θιγγανουσῶν τὰς μύλας.
(Ferécrates, fr. 10 K-A)

[104] DGP: “que tem muitos pés, polvo”; Bailly: “à plusieurs pieds, polype de mer, poulpe, animal aquatique à huit pieds ou bras”; LSJ: “many-footed, poulp or octopus”.

[105] Pode se referir também a um tipo de animal aquático. Bailly: “coquillage; ruit de l’ olivier sauvage”; LSJ: “snail or shell-fish; wild olive”.

[106] Bailly: “sorte de légumes sauvages”; LSJ: “wild herbs”.

[107] Pode ser encontrado também na forma ἄνθρυσκον. Bailly: “sorte de plante ombellifère”; LSJ: “chervil, *Scandix australis*”.

A escravidão como um fardo deixado para as mulheres parece ser uma concepção antagônica à vista, por exemplo, em Crates (fr. 16 K-A), com a abolição total, enquanto a sátira à vida rústica do coro, que come os próprios dedos, sugere também uma posição contrária ao romantismo da vida não urbana encontrados anteriormente. Baseado na análise de poucos fragmentos é difícil concordar totalmente com Ruffell quanto a uma resposta da peça às várias propostas utópicas encontradas em seus antecessores. Mais importante para o escopo aqui tratado é a menção ao trabalho de moer os "cereais" (σιτία)[108] pela manhã, trabalho reservado às mulheres na falta de escravos, que pode ser conectado mais adiante com o papel executado pelas mulheres nas peças de Aristófanes como comerciantes de alimentos, entre eles os pães e tortas feitos com os próprios grãos moídos.

Já Frínico, em sua obra *Monotropos*,[109] parece ser mais direto em sua oposição de Atenas a uma vida longe da *pólis*, uma antissociedade, em que o protagonista e seu nome já explicitam:

> Meu nome é Monotropos,
> e eu levo a vida de Tímon,
> não casado, livre, de temperamento forte, não visitado,
> sem rir, nem conversar, com minhas próprias ideias.
>
> ὄνομα δέ μοὔστι Μονότροπος
> ζῶ δὲ Τίμωνος βίον,
> ἄγαμον, † ἄζυγον †, ὀξύθυμον, ἀπρόσοδον,
> ἀγέλαστον, ἀδιάλεκτον, ἰδιογνώμονα.
> (Frínico, fr. 19 K-A)

É possível que a comparação da vida urbana de Atenas com o estilo de vida do Ermitão (Μονότροπος) seja desfavorável ao cotidiano agitado da *pólis*, já que na peça encontramos abusos contra figuras públicas como Pisandro e outros (fr. 21 K-A). A lembrança da "vida de Tímon" (Τίμωνος βίον) guarda uma referência importante na composição do tipo cômico do misantropo, o homem que se isola da sociedade. A história por trás do personagem Tímon de

[108] Termo mais geral para os "cereais" (σῖτος), podendo também significar os grãos em geral. DGP: "cereal (trigo ou cevada) em grãos; trigo moído; farinha; pão; alimento sólido; alimento; víveres; provisão"; Bailly: "blé dans l' état naturel, blé moulu, farine, d' où pain (p. opp. à la viande); manger du pain ; p. opp. à ὄψον; farine pétrie, c. à d. pain; aliments solides en gén., p. opp. à la boisson; suite, nourriture, alimentation pour les hommes; en parl. des semences qui sont comme une nourriture pour la terre; particul. à Athènes, pension alimentaire; à Rome, distribution de blé au peuple"; LSJ: "grain, comprehending both wheat (πυρός) and barley (κριθή); ood made from grain, bread, opp. flesh-meat; in a wider sense, food, as opp. to drink; provisions; rarely of beasts, fodder; in Att. Law, allowance of grain made to widows and orphans; public distribution of corn in Rome, Lat. frumentatio". Cf. Beekes (2010, p. 1337): Muitas vezes explicado como um empréstimo de outros idiomas, por exemplo, do russo *žito* "milho", prussiano ant.. *geits* "pão", ou como uma palavra do substrato.

[109] A peça foi representada nas Dionísias de 414 a.C., ficando com o terceiro lugar, atrás de Amípsias, com a peça *Kōmastai*, e de Aristófanes, com *Aves* (cf. Σ *Av.* 997a); cf. Stama (2014, p. 132).

Atenas traz de volta o tema alimentar, já que, dentre as anedotas contadas sobre ele, possui destaque uma que diz respeito à "pera selvagem" (ἀχράς).[110] Uma das versões de sua morte (FGrHist 84 I 35) conta que Timon teria subido em um pé dessa fruta e caído, morrendo em decorrência dos ferimentos e por sua teimosia em não permitir a visita de um médico. Na peça *Dyskolos* (v. 100-111), de Menandro, o protagonista Cnêmon, mais um tipo de ermitão, colhe as mesmas frutas selvagens e as usa para atirar em vizinhos incômodos, junto com pedras e pedaços de terra. O mesmo alimento aparece em um relato de Plutarco (*Quaest. Gr.* 303a–b) sobre os frutos selvagens, segundo o qual os primeiros humanos que desceram das montanhas para a planície conduzidos por Ínaco viviam apenas de peras selvagens. A informação é preciosa por indicar uma possível alusão a uma dieta ancestral, aproximando os Selvagens (*Agrioi*) da peça de Ferécrates dos homens primitivos, por meio da alimentação.

O fragmento pode conter também alguma ironia com a construção de hinos aos deuses, já que o falante se apresenta inicialmente – como é corriqueiro quando se invoca um deus – e, tirando a referência a Tímon, ele se autoidentifica usando sete epítetos laudatórios, como se fosse uma divindade. Porém, na construção de uma *antissociedade*, o que encontramos se parece mais com uma *anti-invocação*, sendo que invocar é "atrair" para si, ao passo que o que ele faz é justamente o oposto. Cinco dos epítetos são com alfa privativo (ἄγαμον, ἄζυγον, ἀπρόσοδον, ἀγέλαστον, ἀδιάλεκτον),[111] evidenciando distanciamento; outro deles é prefixado por ὀξύ- (ὀξύθυμον), para dizer que é uma entidade não propiciável (diferente da maioria dos deuses); e o último conta com um prefixo ἰδιο- (ἰδιογνώμονα), culminando na imagem de alguém completamente isolado e que não participa da vida comum.

Em outra passagem da mesma peça, o personagem histórico em questão é Méton, já lembrado em *Aves*, responsável por questões urbanísticas da cidade, trazendo a *pólis* à tona em sua estrutura física:

> A: Quem é o próximo que pensa tais coisas? B: Méton
> de Leucone. A: Sei! O das fontes!
>
> (A.) τίς δ' ἔστιν ὁ μετὰ ταῦτα φροντίζων; (B.) Μέτων,
> ὁ Λευκονοιεύς. (A.) οἶδ', ὁ τὰς κρήνας ἄγων.
> (Frínico, fr. 22 K-A)

A questão das "fontes" (κρήνας) lembra da peça *Thēria* de Crates, quando encontramos os "banhos quentes", possivelmente encanados até as casas, como uma possibilidade utópica

[110] Bailly: "poirier sauvage, poire sauvage"; LSJ: "a kind of wild pear, *Pyrus amygdaliformis*".

[111] Na edição dos fragmentos cômicos de Kock encontramos a forma ἄδουλον em vez de ἄζυγον, como impresso em Kassel-Austin (o que configura mais uma possibilidade de interpretação sobre uma utopia cômica em que a escravidão seria abolida, ou uma emenda induzida justamente por essa tendência à ausência de trabalho em outros fragmentos).

pautada não apenas em devaneios, mas em exemplos concretos de menor escala, como os balneários já existentes para os idosos e doentes. Para Ruffell (2000, p. 494), Frínico estaria fazendo uma sátira às soluções mirabolantes de um suposto planejamento urbano, ridicularizando a cidade na sua forma mais concreta. Mas a rejeição do protagonista e seu isolamento talvez deixem entrever que não seja o suficiente novas edificações, como não é para o protagonista de *Aves*, para reformar de fato os hábitos degenerados da cidade.

Tanto no caso de *Agrioi*, como no de *Monotropos*, não parece haver uma construção de uma *pólis* alternativa, mas de uma antissociedade, ressaltando a ingenuidade das utopias automáticas desprovidas de estruturas produtivas, como *Plutoi* de Cratino, com Ferécrates e Frínico assinalando as necessidades óbvias das estruturas econômicas, sociais e políticas. Tal concepção negativa possibilitaria uma crítica ainda mais profunda da sociedade contemporânea do que a mera representação às avessas, que negasse de forma ingênua os problemas vigentes.

Por fim, cito a conclusão de Ruffell sobre o tipo de composição cômica possivelmente distópica, quais seriam as implicações que podemos tirar dos fragmentos que possuímos, como eles se relacionam a um ambiente de rivalidade poética e, possivelmente, de visões políticas:

> Esse tratamento variado da utopia nos oferece uma visão incomparável da intertextualidade cômica e da rivalidade cômica em ação. O resultado é um discurso particularmente sofisticado da utopia, que explora de forma ampla as implicações literárias e ideológicas do conceito. [...] Como argumentei, a utopia também funciona como crítica ideológica, refletindo sobre o mundo que a cria, seja o ambiente especificamente ateniense ou em termos mais gerais. As alternativas radicais criadas são certamente fantásticas e idealizadas, mas esse ideal, a partir do qual a comédia julga a política e a sociedade ateniense, torna a visão utópica e antiutópica uma das ferramentas literárias e políticas mais refinadas disponíveis para a Comédia Antiga. No entanto, os poetas cômicos não oferecem uma imagem ingênua da utopia. Em um período comparativamente curto, no final do século V, podemos vê-los explorando, desenvolvendo e problematizando o conceito de utopia de várias formas, gerando um discurso complexo da utopia no cenário cômico - uma rica expressão das utopias que foi injustamente negligenciada por críticos literários e historiadores.[112] (Ruffell, 2000, p. 495; grifos de minha autoria)

Na visão do autor, as utopias de uma sociedade automatizada são primeiramente utilizadas como crítica à ideologia dominante empregada nos mitos fundacionais como de Hesíodo, passando em uma fase posterior a um tipo de "celebração grotesca", e, por fim, chegando até a assimilação delas com o luxo estrangeiro, sobretudo persa, como nos fragmentos de Metágenes e Ferécrates. Dentre as principais conclusões levantadas, ressaltaria o caráter ideológico que perpassa todas as diferentes possibilidades de recriações utópicas e como não é ingênua a utilização contínua do mesmo motivo poético em um curto intervalo de tempo, restrito às últimas décadas do século V a.C. O período, que é dos mais bem documentados da história grega e, sobretudo, ateniense, parece por vezes negar aos textos cômicos um lugar na reava-

[112] Tradução de minha autoria.

liação *histórica* e *literária* do período. Por esses dois motivos, comentados na citação, gostaria de tecer duas breves considerações sobre as recepções da teoria literária e da historiografia modernas sobre o conceito de *utopia* entre os gregos, centrados sobretudo em outros gêneros discursivos, que podem ser iluminados com o auxílio do conjunto de textos cômicos analisados acima, observando sobretudo o papel dos alimentos dentro do contexto utópico.

1.8 Filosofia e utopia: a produção material e intelectual

Como mostra outro crítico, Tuero (2014), destacando também a negligência dos historiadores com o material cômico, sobretudo o papel da guerra nas utopias, estudiosos famosos, como Mumford e Finley, negaram o que os fragmentos parecem nos mostrar, já que o primeiro afirmou que: "era mais fácil para esses utopistas gregos conceber a abolição do matrimônio ou da propriedade privada do que se livrar mesmo utopicamente da escravidão, do domínio de classes e da guerra" (Mumford, 1965, p. 277). Para Tuero (2014, p. 12), quanto à questão da guerra ao menos, é um erro essa afirmação: "Podemos dizer com grande confiança que a exclusão da guerra é uma característica bastante comum da utopia grega, que muitas vezes se localiza em territórios inacessíveis, que se defendem por si mesmos".[113] Para Tuero, o prestígio da *República* de Platão provocou uma deformação na imagem vulgar das utopias gregas.

Acrescentaria ainda mais um possível equívoco historiográfico de Finley ao negar, além da ausência da guerra, sequer a possibilidade de os gregos cogitarem uma abolição da escravidão nas utopias antigas:

> O mundo grego propiciou debates e desafios infindáveis. Entre os intelectuais, nenhuma crença ou ideia era evidente em si mesma: todo conceito e toda instituição, mais cedo ou mais tarde, acabaram sendo atacados – crenças religiosas, valores éticos, sistemas políticos, aspectos da economia, até instituições fundamentais como a família e a propriedade privada. A escravidão também, até certo ponto, mas isso estava sempre muito *distante dos propósitos abolicionistas*. Platão, que criticou a sociedade mais radicalmente que qualquer outro pensador, não se preocupou muito com a questão na *República*, mas mesmo aí presume a continuação da escravidão. (Finley, 2013 [1981], p. 118, grifos meus).[114]

É a *República* de Platão, portanto, que funciona como modelo utópico para o historiador quando pretende tratar das instituições existentes ou imaginadas na Atenas da época, extraindo daí uma conclusão válida quanto ao questionamento de todo conceito e instituição, como os valores éticos e religiosos por Platão, ou sobre questões familiares e a propriedade privada, que aparecem em cheque também em *Assembleia de Mulheres* de Aristófanes. Assim,

[113] Tradução de minha autoria.

[114] Tradução de Michael (2013, p. 118).

mesmo quando o registro cômico é considerado entre as fontes, é apenas Aristófanes que parece estar por trás das afirmações apressadas, e, se não encontramos em suas obras uma pretensa abolição da escravidão, não significa que ela não foi pautada por outros autores, entre eles os poetas cômicos contemporâneos dele.[115]

Já que a remissão a Platão é tão constante na crítica moderna ao pintar a imaginação grega sobre a figuração de uma utopia *futura*, seria útil contrastar os testemunhos que encontramos nos diálogos sobre o *passado* mítico-utópico. Uma comparação do tratamento da comédia sobre as utopias com a imagem platônica da Era de Cronos, no *Político*, pode ser cabível por se tratar de um gênero que, como a comédia, utiliza o mito com um viés distinto do seu conteúdo "original", ou pelo menos como lateral, e não central como na épica e na tragédia. O lado negativo do passado remoto, destacado por Platão, pode oferecer uma pista sobre a elaboração cômica fragmentária que nos resta, desfazendo uma imagem inocente de nostalgia primitiva.

No diálogo platônico encontramos o jovem Sócrates (ou Sócrates, o jovem, para melhor distinguir do mestre) recebendo do Estrangeiro de Eleia o ensinamento sobre essa "era perdida", com os mesmos traços já vistos na comédia, como a ausência de guerras e conflitos (271d), a produção automática dos alimentos (272a), o clima ameno (272a) e todas as características típicas do mito. Ao enumerar todos os bens de então e perguntar ao jovem Sócrates qual dos mundos lhe parecia melhor, o Estrangeiro de Eleia toca num ponto muito próximo ao da comédia (Platão, *Político* 272b):[116] "Era esta, Sócrates, a vida que se levava sob o império de Cronos; e quanto à outra, a de agora, e que, ao que se diz, está sob o império de Zeus, tu a conheces por ti mesmo. Podes dizer qual é mais feliz?".[117] A resposta implícita a tal pergunta, o passado glorioso, é acrescentada da costumeira crítica de Platão à democracia, sendo possível encontrar mais um eco cômico da associação de Péricles com Zeus, sobretudo nas peças de

[115]Para os que acreditam numa proposição abolicionista por parte de pelo menos alguns autores, cf. Konstan (2012), já comentado. Para uma posição contrária aos propósitos sérios de libertação da escravidão cf. Pellegrino (2000, p. 27): "L'abolizine dela schiavittù vagheggiata dai comediografi ateniesi del quinto e quarto secolo non há dunque alcuna potenzialità 'eversiva' e, proposta in chiave puramente giocosa, esaurice i suoi effetti nel breve spazio temporale della rapprezentazione teatrale"; outro argumento contrário é de Carrière (1979, p. 73): "Les Comiques n'ont pas fait de l'abolition de l'esclavage le sujet d'une seule comédie. La reconnaissance, même ludique, de l'egalité naturelle des hommes, aurait signifié la fin, même fictive, de la Cité, réelle ou utopique. La mise en cause de l'esclavage ne pouvait donc faire partie du jeu". No entanto, Tuero (2014, p. 16) chama a atenção para a distinção entre escravidão doméstica e agrária, mostrando outras fontes antigas que problematizaram a sério a questão da escravidão: "Hemos de indicar que en la reflexión utópica griega la problemática de la esclavitud tenía un papel importante, al contrario de lo que sostuvieron Mumford y Finley; [...] Com referencia especifica a la otra forma de esclavitud, la agraria, cuyo papel en las *Assembleístas* aristofánicas tanto escandaliza a Finley, tenemos ahora el testimonio fundamental del nuovo texto de la inscripción de Diogenes de Enoanda (fr. 56 Smith), el fragmento llamado 'de la edad de oro' en el que queda claro que en las ideales condiciones de vida aqui representadas serán los proprios ciudadanos los que trabajarán la tierra, alternando esta ocupación com la dedicación al estudio".

[116]Todas as traduções do *Político* são de Paleikat e Costa (1972).

[117]τὸν δὴ βίον, ὦ Σώκρατες, ἀκούεις μὲν τὸν τῶν ἐπὶ Κρόνου· τόνδε δ' ὃν λόγος ἐπὶ Διὸς εἶναι, τὸν νυνί, παρὼν αὐτὸς ᾖσθησαι· κρῖναι δ' αὐτοῖν τὸν εὐδαιμονέστερον ἆρ' ἂν δύναιό τε καὶ ἐθελήσειας;

Cratino, visto também pelo filósofo como um dos responsáveis pela derrocada presente ateniense, em comparação com o passado histórico oligárquico, associado miticamente ao reinado de Cronos.

Em seguida, o Estrangeiro de Eleia dá a sua própria resposta para a vida mais feliz, que não necessita apenas da abundância natural e da ausência de tormentos, mas de algo mais (272b–c): "Se os tutelados de Cronos, em seus lazeres que eram muitos, e tendo a faculdade de entreter-se, não apenas com homens, mas também com animais (θεριών), se usarem de todas essas vantagens para praticar a filosofia [...] fácil seria dizer que eles eram mais felizes".[118] No entanto, a resposta poderia ser outra (272d): "se apenas se ocuparem em fartar-se de alimentos e bebidas, não procurando contar e ouvir de outros animais (θηριά) se não fábulas (μύθους), tais como hoje se contam ao seu respeito, a resposta seria fácil, creio".[119]

A questão de o que fazer com o tempo livre de que gozavam os homens é o centro do debate quando se aborda a questão da automação. No caso cômico, os alimentos desempenham um papel fundamental, já que a sua abundância é o símbolo máximo da felicidade, junto da ausência de males, enquanto para a filosofia platônica isso não seria o bastante, pois se assim o fosse, os homens em nada difeririam das "bestas" (θηριά), citadas na passagem. A resposta platônica para a questão, o tempo para filosofar, parece não ser exatamente o mesmo ponto de chegada da comédia, em que a ausência dos sofrimentos do presente histórico já parece o bastante, carecendo apenas de alimentos e alguns jogos para sua distração, apelando antes para o aspecto material do mundo, e não seu caráter especulativo. Mas também na comédia a resposta não é tão simples, como visto.

A mesma discussão sobre a diferença entre homens e animais aparece também no *Filebo* (67a–b), quando se discute sobre o lugar dos prazeres numa hierarquia de importância para os homens. A contraposição com outras disposições humanas, como a inteligência, mostra como os homens se caracterizam mais pela última do que pelos prazeres, o que para Sócrates não se modificaria "nem mesmo se todos os bois e cavalos e todos os outros animais juntos, pelo fato de perseguirem o prazer, afirmassem que sim" (67b).[120] Na sequência o filósofo ainda complementa, frisando a ingenuidade de tal pensamento: "acreditando nas bestas (θηριά), como adivinhos acreditam em pássaros, a maioria das pessoas acreditam que os prazeres são dominantes em relação a nosso bem viver" (67b).

A palavra "bestas" (θηριά), que aparece nos dois trechos de Platão, não parece ser casual ao examinarmos as passagens tendo em vista o conhecimento que o filósofo tinha das obras

[118] Εἰ μὲν τοίνυν οἱ τρόφιμοι τοῦ Κρόνου, παρούσης αὐτοῖς οὕτω πολλῆς σχολῆς καὶ δυνάμεως πρὸς τὸ μὴ μόνον ἀνθρώποις ἀλλὰ καὶ θηρίοις διὰ λόγων δύνασθαι συγγίγνεσθαι, κατεχρῶντο τούτοις σύμπασιν ἐπὶ φιλοσοφίαν, μετά τε θηρίων καὶ μετ' ἀλλήλων ὁμιλοῦντες [...] εὔκριτον ὅτι τῶν νῦν οἱ τότε μυρίῳ πρὸς εὐδαιμονίαν διέφερον.

[119] εἰ δ'ἐμπιμπλάμενοι σίτων ἅδην καὶ ποτῶν διελέγοντο πρὸς ἀλλήλους καὶ τὰ θηρία μύθους οἷα δὴ καὶ τὰ νῦν περὶ αὐτῶν λέγονται, καὶ τοῦτο, ὥς γε κατὰ τὴν ἐμὴν δόξαν ἀποφήνασθαι, καὶ μάλ' εὔκριτον

[120] Trad. de Muniz (2012, p. 207).

dramáticas do século V a.C. Se não podemos considerar uma referência direta à obra *Thēria* de Crates, como ele faz com *Agrioi* de Ferécrates no diálogo *Protágoras*, é pelo menos curioso notar que, assim como na comédia os homens viveriam em harmonia com os animais, abdicando do consumo de sua carne, assim também no *Político* o paraíso é descrito com homens e animais a desfrutarem de seu lazer conjunto. Mesmo que a referência não seja direta a nenhuma obra em particular, é uma suposição provável que Platão tivesse em mente não apenas a imagem do passado mítico descrita por Hesíodo, mas também as versões cômicas do mito. Assim como na *Apologia* o único comediógrafo nomeado é Aristófanes, por sua crítica a Sócrates em *Nuvens*, não deixa de esconder o seu conhecimento de outros poetas cômicos que o fizeram, como Êupolis e Amípsias.[121] Mas afinal, entre as "fábulas" (μύθοι) que Platão rejeita estaria possivelmente a própria comédia, como toda a poesia que não colabora na educação dos jovens – e talvez seja mais uma resposta tardia, como na *Apologia*, da representação cômica de Sócrates como o intelectual desconectado do mundo físico.

Ao notar a semelhança entre o discurso do *Político* e do *Filebo*, Ceccarelli (2000, p. 453-63) observa como a comédia foi pioneira em contestar uma visão apenas nostálgica desse passado, e como Platão também se posiciona politicamente no debate utópico:

> Também na comédia, a vida nestes dias anteriores à *pólis*, seja ela a Terra da Cocanha ou o mundo dos animais ou dos selvagens, não é apresentada nostalgicamente, como um estado de coisas para o qual seria bom voltar. Pelo contrário, os poetas cômicos parecem ter parodiado o tema da vida primitiva, brincando, como diria Platão, com as histórias que as pessoas contam sobre os dias de hoje. Isso está de acordo com a função afirmativa e estabilizadora da comédia e, de fato, do drama em geral, um gênero que foi encenado no espaço institucional da *pólis*. Ao mesmo tempo, o fato de o tema surgir com tanta frequência trai as tensões presentes dentro da *pólis*: por trás da recusa da comédia em tratar o assunto de maneira nostálgica, surge uma imagem perigosa, porém ambígua, do selvagem. (Ceccarelli, 2000, p. 463)[122]

É justamente o fato da institucionalização dos festivais dramáticos que parece ser uma das chaves de leitura dos usos das utopias passadas e futuras no registro cômico. Ceccarelli observa o caráter histórico e ideológico que os fragmentos nos permitem sondar, ao abordar de forma negativa, ou apenas fantasiosa, os problemas presentes da cidade. Independentemente da forma escolhida por cada autor para tratar do tema das utopias, a própria emergência desse motivo no momento histórico da eclosão da guerra, na década de 430 a.C., dá mostras de que as crises sociais e políticas pintadas de forma fantasiosa pela comédia poderiam sinalizar uma ambiguidade latente na própria *pólis*, confrontada com uma nova forma de *selvageria*, não mais *natural*, mas *social*. Como o tema seria apropriado e utilizado por cada poeta deve ser analisado no contexto não só histórico-político, mas também na própria forma dos festivais em que as

[121] Cf. Êupolis fr. 386 K-A; Amípsias fr. 9 K-A.

[122] Tradução de minha autoria.

peças figuravam, ou seja, como aparatos culturais e ideológicos da cidade-estado,[123] criados na época da tirania de Pisístrato e seus filhos, mas que se desenvolveram até o final do século V a.C., durante o período democrático.

Por fim, acrescentaria à colocação de Ceccarelli os comentários de Rose (1992) sobre a posição defendida por Platão na *República*, quanto ao mesmo assunto antropológico, e como ele retrabalharia um tema já desenvolvido por sofistas e poetas, mostrando mais claramente sua vinculação ideológica. Com o tema da autarquia (αὐτάρκεια) já caracterizado no ermitão em poetas cômicos como Frínico, Menandro e outros, mais uma vez os alimentos e a produção material do mundo são evocados por Platão, como bem observado por Rose:

> De maneira tímida, Platão introduz seu princípio fundamental no contexto de imaginar uma sociedade da maneira mais simples, concebida inicialmente em termos do critério materialista dos antropólogos gregos de *khreia* ("necessidade", 2.369c2, 10) que dita a produção de alimentos, a fabricação de roupas e construção de abrigos. A valorização sofística da *koinonia* ("compartilhamento", "comunalidade") é então invocada contra os esforços individuais para alcançar a autarquia individual ("autossuficiência", "independência econômica", 2.369b6), que é descrita com redundância depreciativa como *auton di 'hauton to hautou prattein* ("fazendo por si mesmo [tarefas], por meio de seus próprios [esforços]", 2.370a4). Platão estava bem ciente de que em Homero e, especialmente, em Hesíodo, nos *Trabalhos e Dias*, esse era o padrão mais antigo conhecido na Grécia, mas ele também sabia que era acompanhado por uma coesão social mínima da *polis*. É precisamente a falta de autarquias individuais que gera o impulso inicial das fundações de cidades (2.369b). Sócrates então prossegue, com aparente casualidade, ao invocar o discurso da *phusis* para confirmar o modo de produção comunitário baseado na mais rígida divisão do trabalho: "Ocorre-me também agora que você falou, que em primeiro lugar cada um de nós é gerado [*phuetai*] não exatamente igual, mas como cada um difere em relação ao caráter inato [*phusin*], um executará uma tarefa [ou função, *ergon*] e outro, outra" (2.370a7–b2) (Rose, 1992, p. 361, grifos do autor)[124]

Ressaltando a questão da "necessidade" (χρεία) e da "autossuficiência" (αὐτάρκεια), Platão se insere num debate já em voga desde os sofistas, mas também proposto pela comédia antiga, chegando a deixar mais claro sua visão das qualidades inatas de cada cidadão e sua aptidão para a execução de uma só função. Assim, o posicionamento ideológico de Platão poderia ser visto, em alguns casos, como não muito distinto de alguns poetas da comédia antiga, ao reforçar uma posição fixa para cada indivíduo e seu grupo social dentro do conjunto da *pólis*, com a subversão desse modelo servindo como motivo de sátira às aspirações utópicas. A utopia platônica soaria, então, como algumas das comédias vistas no início, ao lembrar da necessidade da ordenação das funções para o bom funcionamento do todo, ou como coloca Rose (1992, 364): "Na utopia de Platão, então, a justiça acaba sendo uma adesão voluntária à

[123] Cf. Rose (2010, p. 201-286), que usa o conceito cunhado por Althusser, para a institucionalização dos festivais ainda no séc. VI a.C., para as tragédias, mas só no início do século V a.C. para as comédias.

[124] Tradução de minha autoria.

divisão hierárquica de classes".[125] A falta de *coesão social* no fim do século quinto em Atenas parece se refletir nas utopias cômicas da autossuficiência, entrevendo na abundância primitiva a carência do presente, colocado em disputa por diferentes explicações (mitológicas, filosóficas, políticas, poéticas) para o mesmo fenômeno. Outras hipóteses sobre o mundo às avessas foram levantadas pela teoria literária moderna, que também colabora para analisarmos como os poetas dão forma às questões históricas e sociais atuais, por meio das utopias passadas e futuras.

1.9 Teoria literária e utopia: sobre o riso e a comida

No mesmo conjunto de problemas se insere inevitavelmente um outro tratamento dado pela teoria literária moderna à temática do utópico, sobretudo em sua relação com o gênero cômico, mas também com suas espécies, como o burlesco, o grotesco e as festas populares. Sem dúvida a teoria de Bakhtin tem muito a dizer sobre a recepção desse tipo literário do Renascimento em diante, mas também, diferentemente de outros teóricos modernos, ele dá especial lugar aos gêneros antigos na formação literária do romance. No entanto, assim como a historiografia peca, por vezes, por não ver as nuances do gênero cômico para além de Aristófanes, a teoria bakhtiniana, sobretudo seus intérpretes,[126] acaba também por cometer algumas generalizações do universo popular das festividades cômicas. Gostaria de analisar precisamente o papel da *comida* e da *bebida* na teoria de Bakhtin, que aparece em destaque no seu texto "As formas de cronotopo no Romance" (1938).

Na obra do teórico russo, o período da Antiguidade é examinado em profundidade, tanto na introdução sobre o romance grego de aventuras, como em dois capítulos iniciais, um sobre Apuleio e Petrônio, outro sobre as biografias antigas. Mas é na parte dedicada aos "fundamentos folclóricos do cronotopo" que a comédia aristofânica aparece de modo decisivo, assim

[125] A posição de Rose comporta uma série de nuances na apreciação da posição ideológica de Platão, que por vezes contrariam a própria teoria *eugenista* presente na *República* ao compará-las com outros diálogos, como o próprio observa na sua conclusão sobre o tema (Rose, 1992, p. 369): "The *Republic* gives us at once both the most powerfully articulated defense of aristocratic inherited excellence and the fullest demonstration of its fragility and inadequacy before the ideological apparatuses of the state. The Pindaric *phusis* Plato seeks to save is doubly trapped: it partakes of the vagaries of mere generation and it is ultimately defenseless against the power of poeticized public discourses promulgated by state power. Nonetheless, the radicalism of his attempted solution - his utopian negation of the whole range of democratic discourses as he posits an ideally rational state in which both birth and education are perfectly harmonized with the dictates of reason - represents an at least provisional ancient closure on the still hotly contested terrain of nature versus nurture. We may justly feel a certain horror at what this particular utopian model has inspired through the centuries, but any serious attempt to find better alternatives must lie on the far side of confronting Plato's attempted solutions".

[126] Dentre vários que trataram do tema carnavalesco em relação com a comédia antiga, podemos ter um bom apanhado em Pellegrino (2000, p. 33, n. 59): Schareika (1978, p. 17-22); Carrière (1979, p. 29,32); Reckford (1987, p. 323-9); Goldhill (1991, p. 176-88); Cartledge (1990, p. 54-62); Zimmermann (1991, p. 55-101); von Möllendorff (1995, p. 73-266). Acrescentaria ainda dois estudos, de Edwards (2002, p. 35-47) e Platter (2007, *passim*), tratados adiante.

como a questão alimentar, a vida agrícola, sua produção e consumo. Bakhtin começa por rememorar as "formas básicas do tempo produtivo e fecundo" das sociedades humanas, que remontariam a um estágio agrícola primitivo. Nesse momento, uma percepção diferenciada de tempo só pode surgir dos trabalhos coletivos agrícolas, quando uma "série individual de existência" ainda não havia se separado de todo, quando a produção e o consumo só eram possíveis na esfera coletiva.

As descrições de tal tempo fecundo, em que tudo se multiplica e está voltado para o futuro, são marcadamente espaciais e concretas. Nele a terra e a natureza são medidas pelas mesmas escalas, os mesmos intervalos de tempo. As representações do tempo são profundamente cronotópicas, ele é uno, nele ainda a própria vida:

> "[...] era una, totalmente histórica (empregando aqui essa categoria tardia); a *comida*, a *bebida*, a copulação, o nascimento e a morte não eram momentos da vida privada, eram históricos, estavam indissoluvelmente ligados ao trabalho social, à guerra [...]" (Bakhtin, 2010 [1938], p. 319, grifos meus).[127]

Cada uma das esferas, como a comida, a bebida, o sexo e a morte não estavam separadas, já que as séries individuais e a unidade do tempo não eram estanques: "fenômenos como a corrupção e a morte (semeadura da terra, concepção), o túmulo e o ventre fecundado, a *comida* e a *bebida* (os frutos da terra) ao lado da morte e da copulação, etc., deveriam se encontrar em uma *contiguidade* imediata" (Bakhtin, 2010 [1938], p. 320, grifos meus). O autor destaca que tal fenômeno não aparecia ao homem como uma reflexão abstrata, mas como pertencente à totalidade da vida, do trabalho coletivo e da natureza. Portanto, seria incorreto atribuir a prioridade apenas a alguns dos membros da vizinhança, ou seja, tanto a *comida* como a *reprodução* faziam parte de um mesmo conjunto, como diferentes aspectos de um mesmo acontecimento. Por isso, ao tratar do tema da alimentação nos contextos utópicos é necessário levar em consideração todos os elementos circundantes, como o trabalho escravo, o papel das mulheres e outros fatores bem observados por Bakhtin, que compõem um cenário primitivo, que, no entanto, a comédia viria a satirizar e problematizar.

O tempo produtivo das estações, da vegetação, da fecundidade dos campos é bem próximo do que encontramos não só nos fragmentos utópicos, mas nas comédias de Aristófanes como um todo, tendo em *Paz* o caso mais exemplar de uma esfera natural cíclica, tal qual o tempo que Bakhtin concebe, que ele chama de "cronotopo folclórico". Mas a comédia, como vimos, e como o autor nota, já se encontra em outro estágio de desenvolvimento social, o que afeta diretamente a elaboração do tempo mítico paradisíaco.

Na passagem do tempo folclórico para uma sociedade hierarquizada, com a separação das esferas do mito, do rito, da produção e do consumo, Bakhtin coloca justamente o nascimento ritual dos gêneros satíricos:

[127] Todas as traduções de Bakhtin são retiradas da edição *Questões de literatura e estética: A teoria do romance* (2010), feita pelo grupo de tradutores: A. F. Bernardine, J. P. Junior, A. G. Junior, H. S. Nazário e H. F. de Andrade.

> À medida que o corpo social se divide em classes, o complexo sofre importantes modificações, e os motivos e temas correspondentes passam por reinterpretações. Ocorre a separação gradual das *esferas ideológicas*. O culto separa-se da produção agrícola; a esfera do consumo isola-se e, até certo grau, se individualiza. Os membros do complexo sofrem uma desintegração e uma transformação internas. Tais membros da vizinhança, como a *comida*, a *bebida*, o ato sexual, a morte, recuam para a vida quotidiana, que já se individualiza. Por outro lado, eles passam para o rito, adquirindo aqui um significado mágico. O rito e a vida quotidiana estão estreitamente interligados, mas já existe uma *fronteira* interior entre eles: o *pão do ritual* já não é mais o *pão real*, quotidiano, da alimentação de cada dia. Essa fronteira torna-se cada vez mais nítida e precisa. O *reflexo ideológico* (a palavra, a representação) adquire um poder mágico. Um objeto isolado torna-se o substituto do todo: daí a função vicária do sacrifício (o fruto oferecido em sacrifício figura como o substituto de toda a colheita, o animal é o substituto de todo rebanho ou do fruto, etc.). Nesse estágio de separação da produção, do rito e da vida corrente (separação gradual), tomam forma fenômenos como a obscenidade ritual e, posteriormente, o *riso*, a *paródia* e a *bufonaria rituais.* (Bakhtin, 2010 [1938], p. 321-22, grifos meus)

Bakhtin cita a festividade das Saturnálias romanas, mas não as Crônias atenienses, para descrever como a "antiga vizinhança" é visível na inversão propiciada, na ocasião festiva, para o *escravo* e o *bufão*, que se transformaram após a morte em *rei* e *deus*, e na qual as paixões se misturam com o riso. Entre as pulsões vitais estão a *comida* e a *bebida*, que atravessam do mito e do rito para o estágio literário da comédia, como portadora de um passado idealizado:

> Em todas essas manifestações o riso (nas suas diversas expressões) é apresentado em sólida relação com a morte, com a esfera sexual e também com a esfera da *comida* e da *bebida*. A mesma ligação do riso com a comida e a bebida rituais, com as obscenidades e a morte, nós a encontramos na própria *estrutura da comédia de Aristófanes* (cf. o mesmo complexo na *Alcmene* de Eurípides, no plano temático). Nessas últimas manifestações, a antiga vizinhança que analisamos já atua num *plano puramente literário*. (Bakhtin, 2010 [1938], p. 322, grifos meus)

Assim, na nova etapa, o caráter cultual da comida e da bebida, do sexo e das obscenidades é marcadamente estilizado, em forma literária já bem avançada, em comparação com o passado épico:

> Entretanto, o próprio tempo épico, na sua totalidade, é um 'passado absoluto', o tempo dos ancestrais e dos heróis, separado por uma fronteira intransponível do tempo real da época contemporânea (dos criadores, intérpretes, ouvintes dos cantos épicos). Em Aristófanes, os elementos do complexo antigo assumem um outro caráter. Aqui eles determinam a *base formal*, o próprio *fundamento da comédia*. O ritual da *comida* e da *bebida*, da *obscenidade* ritual (cultual), a *paródia* e o *riso* rituais como evocação da morte e da nova vida, são facilmente percebidos no princípio da *comédia enquanto ato cultual reinterpretado sobre um plano literário*. (Bakhtin, 2010 [1938], p. 327, grifos meus)

A re-estilização do passado ritual na comédia é fundamental para entender o papel da alimentação no novo contexto. A comida não aparece mais em sua completude no sistema social

antigo, não aparece mais como um *fato social total* (na terminologia de Mauss),[128] mas como uma esfera separada do todo. Assim, a reelaboração literária do ritual na comédia passa diretamente pela presença dos alimentos, como vistos nos fragmentos com amplo destaque, na visão de um passado ou um futuro utópico.

Se partirmos da elaboração bakhtiniana para olharmos o que nos mostram os fragmentos cômicos vistos anteriormente, é possível enxergar neles, e no papel que a comida ali desempenha, a mesma reinterpretação do passado épico mítico adaptado ao gênero dramático contemporâneo. Assim como observa o teórico russo, encontramos nos fragmentos utópicos uma reelaboração artificial de um mundo antigo, em que natureza e homem encontravam-se em harmonia, onde a comida e a reprodução não se caracterizavam como instâncias separadas da vida social, tal qual o tempo no cronotopo folclórico primitivo. Um claro indício de que a utopia folclórica está sendo remodelada nas mãos dos poetas cômicos é a inserção de alimentos cozidos, fritos e assados, ou seja, preparados, no lugar dos frutos, leite, mel e todo tipo de alimentação crua. O elemento modificador da cultura em meio a uma temporalidade anterior trai a representação tradicional, dando à utopia antiga um sabor atual, temperada de personagens e acontecimentos cotidianos.

Outro ponto destoante da representação primitiva dos alimentos apresentados em algumas peças é seu caráter luxuoso, com a presença de iguarias importadas, associados à extravagância estrangeira, como no caso da peça *Thuriopersai* de Metágenes, versando sobre a importação de hábitos degenerados do oriente para uma ex-colônia ateniense na península itálica. Os aspectos políticos da comédia aristofânica não passam batidos para Bakhtin, apesar da atmosfera fantasiosa:

> "em Aristófanes, nós ainda vemos a base cultual da imagem cômica e como sobre ela se superpõem os matizes da vida cotidiana ainda tão transparentes que a base aparece, transfigurando-os. Essa imagem liga-se facilmente à atualidade aguda, política e filosófica (visão de mundo), sem se tornar com isso efêmera e passageira" (Bakhtin, 2010 [1938], p. 328)

A mescla do cotidiano com a base cultual da comédia é amplamente visível no uso que se faz dos alimentos nos fragmentos, relacionados a uma espontaneidade da terra e da natureza, mas reconfigurados sob o véu do momento político conturbado.

Até esse ponto a análise bakhtiniana é muito válida e útil para a problemática aqui tratada, já que ele lembra como "todas as manifestações dos modos e da vida privada são transformados inteiramente na comédia de Aristófanes: elas perdem seu caráter privado ordinário e tornam-se significativamente humanas apesar de seu aspecto cômico" (Bakhtin, 2010 [1938], p. 327). É na imagem da morte e da comida que a comédia evoca o passado ritual, por meio da própria máscara cômica: "em Aristófanes, sobre a imagem da morte, se superpõem, sem cobrir totalmente, os traços individuais e típicos da vida cotidiana, destinados a ser mortos pelo riso"

[128] Cf. Mauss (2003 [1950]).

(Bakhtin, 2010 [1938], p. 327). O aspecto da morte também pode ser claramente destacado nos fragmentos cômicos, já que o Hades está presente como cenário na peça de Teléclides, com as descrições dos rios de comida em referências ao universo infernal e sua geografia aquífera. Assim como em *Ploutoi* de Cratino, quando o cenário da trama é colocado no interior, ou nos confins, da terra, além da ligação própria do deus Plutos com a morte e a riqueza, conexão propícia para ser relacionada com o universo temporal descrito por Bakhtin, em que vida e morte não se separam como acontecimento. Para o autor, na comédia grega "a morte alegre está cercada pela comida, pela bebida, pelas obscenidades e pelos símbolos de concepção e da fertilidade" (Bakhtin, 2010 [1938], p. 328).

No entanto, quando aproxima a comédia antiga da obra de Rabelais, seu objeto central de pesquisa, Bakhtin ressalta uma série de afinidades entre os dois gêneros, mas deixa de lado um aspecto importante:

> Na obra de Rabelais, a influência direta de Aristófanes se associa a uma profunda afinidade interna (no estilo do folclore primitivo). Aqui nós encontramos, num outro estágio de evolução, o mesmo riso, o mesmo fantástico grotesco, a mesma transformação do todo privado e cotidiano, a mesma heroificação do cômico e do ridículo, as mesmas *vizinhanças com a comida e a bebida* (Bakhtin, 2010 [1938], p. 328, grifos meus).

Se é bem verdade que em Rabelais o universo da comida recebe tanto destaque quanto em Aristófanes, com sua representação exagerada das práticas alimentícias, é justamente a questão política, entrevista por Bakhtin para esse tipo de representação no Renascimento, que constitui um problema fundamental ao incluir a comédia antiga ateniense dentro do mesmo espectro. Tanto o próprio Bakhtin como seus intérpretes, ao tentarem conciliar a comédia antiga com o burlesco representado por Rabelais, acabam por simplificar as características do gênero grego, ou por personificarem em Aristófanes as suas qualidades fundamentais (comédia política, intelectual, etc.), que, como pode ser visto no exame dos demais autores, não são representativas de todo o gênero em sua história oficial (institucionalizada nos festivais públicos desde a primeira competição cômica em 486 a.C.).

O ponto cego da recepção de Bakhtin da comédia antiga é levantado por Edwards (2002, p. 29): "Começaram a surgir discussões acadêmicas que, sob a influência de Bakhtin, dão como certo o caráter grotesco da comédia antiga, mas elas não levam em conta a orientação política que Bakhtin associou ao grotesco popular".[129] O problema é central ao compararmos uma tradição popular que aboliria o *status quo* imperante pela carnavalização, em uma orientação política dita *emancipadora*, com uma tradição grega já institucionalmente estabelecida, regulada e financiada publicamente, cujos poetas representam, majoritariamente, posições *antidemocráticas* (tal qual a posição oligárquica atribuída a Aristófanes por muitos críticos, seguindo

[129] Tradução de minha autoria.

de Ste. Croix).[130] Assim, ao tomarmos o contexto particular de produção do gênero cômico, o que encontramos é na verdade uma "inversão da inversão", quando os poetas aproveitam da liberdade de expressão concedida juridicamente por decretos, para atacar e tentar refrear a ânsia democrática crescente na Atenas do fim do século.[131]

É justamente tal ambiguidade na abordagem da comédia antiga dentro das obras de Bakhtin, como visto em "Formas do Cronotopo no Romance", e como Edwards (2002) analisa em relação à obra *Rabelais e seu mundo*, que nos interessa ao tratar especificamente dos fragmentos de outros poetas do gênero, e suas possíveis variações nas visões de mundo e representações de suas peças:

> Embora as comédias de Aristófanes exibam uma coerência formal com o conceito de grotesco popular de Bakhtin, elas se desviam de seu modelo em termos dos valores sociais e políticos com os quais o grotesco é identificado. Pois como G. E. M. de Ste. Croix demonstrou para Aristófanes e Carrière para a comédia antiga em geral, suas peças são consistentemente conservadoras politicamente e, de maneira geral, socialmente regressivas, sugerindo que o desvio político de Aristófanes, conforme definido na concepção grotesca de Bakhtin, é responsável pela marginalização de Aristófanes por Bakhtin em termos formais, como representante da tradição popular-grotesca. O meio caminho entre Aristófanes e o grotesco de Bakhtin é esclarecedor para o desenvolvimento histórico da comédia antiga, uma vez que aponta para uma tensão entre a forma tradicional e o conteúdo político das peças de Aristófanes. (Edwards, 2002, p. 35)[132]

Edwards desenvolve uma abordagem no sentido de historicizar ao máximo as peças tratadas, evitando assim generalizações duvidosas. O autor faz uma distinção importante entre, por um lado, "a zombaria genérica dos poderosos e socialmente proeminentes dentro da tradição grotesca"; e, por outro, "a zombaria seletiva de líderes políticos individuais, direcionados a ações políticas específicas" (Edwards, 2002, p. 35). Ou seja, quando Cratino e outros atacavam Péricles, não era o poder político em abstrato que era atacado, mas a política exercida por aquele indivíduo específico, ou a segmentação política da qual ele fazia parte.[133]

---

[130] Cf. de Ste. Croix (1996).

[131] É válido contrapor essa possibilidade de distopias antigas com outras visões de teóricos modernos sobre o papel da utopia na literatura, mesmo que moderna, tal qual Lukács, que oscila entre uma possibilidade de ruptura com a realidade e um aprofundamento dos problemas apontados nela: "a utopia, muitas vezes com suas tendências reacionárias colaterais, passa a ter uma interferência cada vez mais forte e perturbadora na própria configuração". (Lukács, 2016 [1952], p. 179, Trad. de Schneider).

[132] Tradução de minha autoria.

[133] Sobre o caráter conservador das peças de Aristófanes e demais poetas, e sobre o problema da visão de mundo e política de cada autor, cf. de Ste. Croix (1972, p. 355-76) e Carriere (1979, p. 167-173); Edwards (2002, p. 49-50 n. 28) justifica sua afirmação: "I add that by the designation "conservative" I do not mean that Aristophanes or other writers of Old Comedy were oligarchs, opposed to democracy generally, or unwilling to defend their fatherland "right or wrong." But it is pretty clear that the comic poets tend to question the growing power of the courts, the rise of leaders not of the old families, the preeminence of naval power along with the concomitant political and economic policies, and the confidence with which the demos was coming to assert its political authority".

Alguns renomados estudiosos da comédia antiga, como Henderson (1990, p. 276), propuseram que a comédia ática teria funcionado como um recurso de controle, exercido pelo povo (δῆμος) ateniense sobre as autoridades políticas e o poder econômico dos aristocratas "bem-nascidos", permitindo um desenvolvimento do sistema democrático. Mas, como bem questiona Edwards, que tipo de Estado é este que incorpora o grotesco popular institucionalmente como cultura oficial? Uma resposta possível, partindo dos fragmentos analisados, talvez seria que só numa utopia cômica o gênero popular do grotesco exercesse sua livre disposição, contrária aos limites oficiais definidos pela cidade-estado – no entanto, poderia variar de poeta para poeta a construção da sua utopia, em diferentes graus de progressismo ou reacionarismo.[134]

Embora o tema do trabalho seja mais especificamente a questão do uso de imagens e metáforas ligadas aos alimentos, é necessário situar o gênero cômico em seu contexto de produção, para a partir daí traçar análises mais realistas do conteúdo utópico na comédia antiga. Como tentei demonstrar ao longo do capítulo, com o apoio da crescente bibliografia crítica sobre os fragmentos, a leitura de tal material, embora lacunar, fornece um quadro mais amplo da alimentação grega no seu contexto, com mais de cinquenta vocábulos para os alimentos, abordados em uma dezena de fragmentos, além de muitas considerações sobre a organização social, econômica e política da Atenas contemporânea.

Gostaria de terminar o primeiro capítulo com uma citação do estudo mais completo com que me deparei na pesquisa sobre os fragmentos utópicos, o de Pellegrino (2000), o qual também discute a questão da apropriação da teoria bakhtiniana, ressaltando dois pontos que servem de guia para o presente estudo: a) que o regime alimentar da população ateniense no século V a.C. era extremamente modesto; e b) que os fragmentos citados por Ateneu, seis deles examinados em detalhe aqui, pertencem a comédias representadas em tempo de guerra. É sobretudo na relação entre abundância e carência alimentar, representadas pela agricultura e a pobreza do solo ático (somadas às destruições pela guerra), respectivamente, que Pellegrino encontra a chave de leitura para os fragmentos cômicos:

> O limitado território da Grécia, a conhecida στενοχωρία lamentada por Platão (*Leis* IV 708b), não garantia a produção adequada de alimentos de primeira necessidade e determinava a escassa consistência alimentar do povo grego; em particular, a dieta diária da classe média ateniense do quinto e quarto século era normalmente constituída por peixe (fresco ou em conserva), legumes, pães, sopas à base de cereais (cevada, aveia e, mais raramente, trigo);

[134] Uma boa observação sobre o caráter carnavalesco da comédia e a produção da teoria bakhtiniana vista em seu contexto é dado por Paulo Arantes (2014, p. 74, n. 93) em seu recente livro *O novo tempo do mundo*, no qual nota a atmosfera que rondava a produção de tal teoria: "Carnaval é sempre uma subversão, sobretudo sua estilização antecipadora. [...] Tudo somado, essa visão carnavalizada do cosmos de ponta-cabeça – como o riso rabelaisiano que Bakhtin procurou desatar sob o céu de chumbo stalinista – é a rigor uma visão telescópica diante da qual se vê de perto um horizonte ainda não perceptível". Arantes desenvolve em todo seu estudo uma questão muito próxima da aqui tratada, já que aborda justamente o tema do "encurtamento do horizonte de expectativas" no capitalismo tardio, no qual as utopias já se transformam, em ritmo acelerado, em verdadeiras distopias.

> não havia escassez de ovos, queijos, frutas e legumes, enquanto o consumo de carne (acima de tudo) era muito menos difundido e limitado apenas a feriados civis e religiosos: portanto, não é de surpreender que Heródoto (I 133.2) lembrasse com ironia que os gregos geralmente se levantam das mesas famintos; e talvez a hipérbole cômica com a qual Antífanes (fr. 170) comparou o estilo de vida refinado dos persas com a dieta simples dos helenos 'de mesa parca' (μικροτράπεζοι v.1) e 'comedores de folhas' (φυλλοτρῶγες v. 2). (Pellegrino, 2000, p. 35)[135]

Com base nas premissas destacadas, tentarei explorar melhor a seguir a questão da alimentação frugal dos atenienses retratada nas comédias de Aristófanes, por oposição ao consumo de bens de luxo vistos nos catálogos dos fragmentos utópicos. Como sintetizado por Antífanes, a dieta grega caracterizava-se por ser "de mesa parca" (μικροτράπεζοι) em comparação aos persas, descritos como opulentos, o que soava como uma afronta para a maioria da população ateniense, em uma condição diária de carência durante a guerra. Como destaca Pellegrino, a base da dieta seria composta por peixes, legumes e cereais, com acréscimos esporádicos de itens como frutas, queijo e verduras, sendo o consumo de carne limitado majoritariamente a festividades públicas.

Por outro lado, atentarei à implicação da guerra nas condições de produção e consumo de alimentos em tempos de crise, outro motivo corriqueiro nas comédias. Nos próprios fragmentos ela já está "presente", de forma negativa, na oposição entre a paz absoluta do passado representado em cena e o caos vivido no presente. Com exceção de *Ploutoi* de Cratino, que pode ser datada de poucos anos antes da guerra (embora pouco provável), todas as demais peças tratadas foram compostas durante o período da guerra do Peloponeso, ou seja, da década de 30 ao fim do século. Mais importante, possuímos exemplares de peças representadas em cada fase da guerra, como na primeira (431-21 a.C.), com o recrudescimento das condições de vida devido às invasões lacônias e à peste, da qual datariam as peças de Crates e Teléclides; enquanto em um segundo espaço de tempo o foco recai na campanha militar contra a Sicília (415-13 a.C.) e no aprofundamento final do conflito, lutando contra não apenas espartanos e siracusanos, mas também os persas e seus aliados, fatos históricos do momento da composição das peças de Metágenes e Ferécrates, por exemplo.

Nos próximos capítulos, proponho dar atenção a dois grupos de alimentos essenciais que constituem a dieta frugal dos atenienses do século V a.C., os quais já apareceram em meio à profusão do discurso luxuoso encontrado nos fragmentos utópicos, a saber: o "pão branquíssimo" (ἄρτος λευκοτάτος), simbolizando os cereais como um todo e ligados ao mito e rito de Deméter; e o "vinho negro" (οἶνος μέλανος), conectado a toda uma esfera cultual em torno de Dioniso. Para além da relação com o mito e o rito de divindades específicas, intrínsecas à relação de tais alimentos com o contexto dos festivais religiosos, darei especial atenção à inserção dos alimentos escolhidos no seu contexto histórico, em que cereais eram em sua maior

[135] Tradução de minha autoria.

parte importados para Atenas, assim como os vinhos mais apreciados eram produzidos nas ilhas gregas, e não na região da Ática.

2 Os cereais, os campos e Deméter

Prima Ceres ferro mortalis vertere terram
Instituit, cum ian glandes atque arbuta sacrae
Deficerent silvae et victum Dodona negaret.
Mox et frumentis labor additus (...)
(Virgílio, *Geórgicas,* I. 147–50)[1]

Ao lidar com o tema dos cereais, é necessário primeiro fazer uma breve introdução sobre os alimentos escolhidos e organizados na Tabela 2.1, bem como sua contextualização no ambiente de produção e consumo na Atenas do período clássico. Para tal, contamos com alguns estudos fundamentais na área da história da alimentação, muitos deles já destacados na introdução, como Jardé (1979), Jasny (1944), Wilkins e Nadeau (2015), Davidson (2014), Curtis (2001), Flandrin e Montanari (1996), entre outros artigos e léxicos alimentícios, que definem com precisão o preparo dos alimentos a partir dos grãos. Obras mais gerais, assim como outros artigos específicos da área da história da alimentação, serão citadas a seguir em uma primeira contextualização sobre o tema, antes de adentrar na análise das obras cômicas.

Foram vistos anteriormente, no primeiro capítulo, os termos μᾶζα e ἄρτος usados para se referir às massas e pães preparados com cevada e trigo, respectivamente. Além dos vocábulos relativos ao produto já disponível para o consumo, encontram-se também as palavras que designam os tipos de grãos utilizados pelos gregos no preparo de seus alimentos, vistos desde Homero nos termos mais comuns como πυρός e κρῖθή (trigo e cevada), além da forma já moída

[1] Tradução de Odorico Mendes (2019, p. 37):

> "A arar foi Ceres que ensinou, já quando,
> Falto o medronho e a lande, aos homens pasto
> Sacro Dodôneo souto escasseava.
> Presto aos pães lidas vêm (...)"

em farinha, a ἄλφιτα, feita de cevada. Por fim, o termo mais genérico para a comida feita de "cereais" (σῖτος) e seus derivados também cumprem um papel importante na classificação da alimentação grega, baseada prioritariamente em cereais, em oposição aos demais itens da dieta antiga, como vegetais, frutas e carnes (designados como ὄψα). A Tabela 2.1 a seguir, com as ocorrências apenas nas obras preservadas integralmente de Aristófanes, mostra as peças (com os versos) no eixo vertical e os termos lexicais para cada alimento no eixo horizontal.

Tabela 2.1: A cerealística em Aristófanes

	ἄλφιτα[2] (farinha)	πυρός[3] (trigo)	κριθή (cevada)	ἄρτος[4] (pão de trigo)	μᾶζα[5] (massa de cevada)	σῖτος[6] (cereal)
Acarnenses	-	-	-	-	-	3 (197, 548, 758)
Cavaleiros	4 (857, 1004, 1009, 1359)	2 (277, 407)	2 (1001, 1102)	2 (282, 778)	3 (55, 1105, 1166)	3 (574, 575, 709)
Nuvens	6 (106, 176, 640, 648, 669, 788)	-	-	1 (1383)	-	-
Vespas	1 (301)	1 (1405)	1 (718)	2 (238, 1391)	1 (610)	2 (557, 716)
Paz	3 (368, 477, 636)	1 (1145)	4 (449, 962, 965, 1322)	2 (120, 853)	5 (1, 3, 4, 565, 853)	6 (137, 138, 163, 312, 723, 1182)
Aves	1 (491)	5 (506, 566, 580, 622,626)	4 (231, 506, 565, 622)	-	-	-
Lisístrata	-	1 (1211)	-	2 (458, 1207)	-	2 (868, 1202)
Tesmoforiantes	1 (420)	2 (94, 813)	-	-	-	-
Rãs	-	-	-	4 (112, 505, 551, 858)	1 (1073)	1 (764, 1075)
Assembleia de mulheres	3 (424, 686, 819)	1 (547)	-	2 (308, 606)	3 (606, 665 851)	4 (234, 355, 715, 866)
Riqueza	4 (219, 628, 763, 806)	1 (986)	-	4 (190, 320, 543, 1136)	2 (192, 544)	1 (602)

[2]Inclui formas com o mesmo radical, como ἀλφιτοπώλις e outros compostos.

[3]Inclui formas com o mesmo radical, como πυραμοῦς, πυροπίπης e outras.

[4]Inclui formas com o mesmo radical, como ἀρτοκοπικός, ἀρτοποιός, ἀρτόπωλις, entre outras.

[5]Inclui formas com o mesmo radical, como o diminutivo μαζίον ou ainda μαζίσκη.

[6]Inclui formas com o mesmo radical, tanto na forma masculina como na neutra, tais como σίτησις, σύσσῖτος entre outras; excluíram-se da contagem as formas verbais derivadas do mesmo radical.

2.1 Produção, circulação e consumo dos cereais

É notório o lugar central que os pães e derivados de cereais ocupam na literatura grega desde Homero e a qualificação dos gregos como "comedores de cereais" (σῖτον ἔδοντες).[7] Também é central o papel desempenhado pela agricultura em Hesíodo, sobretudo nos *Trabalhos e Dias*. Quanto aos dados mais objetivos sobre a quantidade e proporção do consumo de grãos no período clássico, Curtis (2001, p. 289) nota que a dieta grega era composta majoritariamente (70%) do consumo de cereais, sobretudo nos seus produtos já disponíveis para consumo, como a massa de cevada (μᾶζα) e o pão de trigo (ἄρτος).[8]

Sobre a questão lexical, com os termos selecionados para análise nas comédias de Aristófanes organizados na tabela acima, é importante primeiramente comentar sobre a produção, a circulação e o consumo de tais alimentos na Atenas clássica. É digna de destaque a variedade enorme de termos para o que hoje chamamos genericamente de pães, tortas, massas, bolos e outros nomes (como existem hoje também as especificações gourmetizadas ou regionalizadas para cada um desses itens), chegando ao exorbitante número de 74 variedades comentadas por Ateneu na seção de sua obra dedicada à panificação. Dada tamanha variedade, a escolha de termos para pesquisa foi direcionada tanto por fatores quantitativos (vocábulos que aparecem mais no *corpus* cômico que outros), quanto qualitativos (são utilizados mais vezes como metáforas, imagens ou símbolos para uma ampla gama de temas). Sobre a especificidade de cada termo cerealístico, um artigo de Garcia Soler (2014, p. 906) enumera algumas das palavras-chave do vocabulário dos cereais, como θύη, πελανός, πόπανον e ψαιστά, utilizados exclusivamente em situações ritualísticas,[9] enquanto outros como μᾶζα, πέμμα e πλακοῦς, aparecem sobretudo como os alimentos do dia a dia da população, mas que podem também ser encontrados em contextos religiosos. Assim, a escolha lexical da pesquisa priorizou os alimentos de consumo mais cotidiano, o que não significa que não aparecerão também em contextos rituais (e com frequência). Dentre os alimentos com mais ocorrências, a ênfase será dada a μᾶζα, um tipo de massa feita de cevada. Algumas fontes divergem quanto ao significado preciso, como mostra o estudo de Amouretti, que faz uma ressalva importante quanto à

[7] O termo σῖτος designa uma clivagem importante dentro da alimentação grega, indicando a alimentação rotineira, de subsistência, em oposição aos "complementos" (ὄψον), seja o consumo eventual de carnes e peixes (a conhecida "mistura", na linguagem popular brasileira) ou ainda de itens luxuosos e de acesso mais restrito ainda. Tal divisão é feita sobretudo por textos médicos sobre dietas, como notam Wilkins e Hill (2006, p. 112): "Many ancient texts divide the diet into its cereal base, or *sitos*, and its plant and animal proteins or *opsa*. (...) there was much concern in literary and philosophical texts to maintain the right balance between *sitos* and *opsa*; that the highly flavoured, tasty additions should not take over from the bland cereals as the dietary base. This was only a danger to the rich few, who were able even to contemplate eating more meat than barley-cake".

[8] Cf. Curtis (2001, p. 289): "Greek diet was perhaps as much as 70-75% cereal-based, primarily in the form of the basic porridge (μάζα), consisting of coarsely ground barley (ἀλφίτα) mixed with water or milk and heated, bread (ἄρτος), and various cakes".

[9] O termo πελανός é encontrado só uma vez em Aristófanes, relacionado a Hades em *Riqueza* (v. 661); já o vocábulo πόπανον pode ser encontrado apenas em *Tesmoforiantes* (v. 285) e *Riqueza* (v. 660, 680).

tradução:

> De maneira diversa do que dizem as traduções mais correntes, essa cevada não é consumida na forma do pão, mas sob a forma de *maza*, feita de cevada pré-cozida (torrada para retirar o folhelho), transformada em farinha fina (*alphita*). Junta-se a essa um líquido – água, óleo, mel, leite, à escolha – e condimentos, se desejar; depois amassa-se tudo cuidadosamente: a *maza* está pronta e pode ser consumida fresca ou conservada. Essa técnica manteve-se em vários países mediterrâneos (como a *bsisa* na Turquia). É desse modo que se consomem, normalmente, os cereais na Grécia. Uma interpretação equivocada dos textos fez com que se pensasse que a cevada tinha perdido espaço para o pão de trigo, mas isso não ocorreu no período que nos interessa [Atenas Clássica]. (Amouretti, 2015 [1996], p. 142).[10]

A introdução do tema pela massa de cevada (μᾶζα)[11] deixa entrever também já outros termos-chave aqui tratados, como a farinha (ἄλφιτα) que, misturada com um líquido, forma uma massa compacta, base da alimentação grega. Em complementação ou, por vezes, em oposição aos alimentos feitos com cevada encontramos aqueles preparados com outro grão, o trigo, tal qual o pão de trigo (ἄρτος),[12] variedade que tinha como característica a fermentação e o preparo em fornos:

> Ele [trigo] é usado para preparar pratos como o pão levedado e bolos. Hipócrates menciona vários tipos de fornos, em geral de pequeno porte. Os primeiros padeiros, que aparecem na cidade no final do século V, devem ser imaginados como pequenos lojistas. Eles fazem também a moagem e o cozimento. (Amouretti, 2015 [1996], p. 142)

Uma característica importante dos pães de trigo é de serem cozidos, dado o método de preparo do ἄρτος, em fornos, contrastando com o produto cru ou pré-cozido, com base na cevada. Já seu comércio se dava normalmente em vendas de pequenos negociantes, que se encarregavam também da moagem (a qual encontramos atribuída às mulheres ou escravos nas comédias).

---

[10] As traduções da obra organizada por Flandrin e Montanari, *História da Alimentação*, são de Machado e Teixeira (2015).

[11] Outras definições, de caráter lexicográfico e etimológico, podem ser encontradas nas notas específicas de cada alimento no primeiro capítulo. Além dos sentidos dicionarizados, Wilkins e Hill (2006) oferecem uma definição mais acurada do termo: "What is meant by *maza*? It is, literally, a kneaded loaf. It won't be leavened much, if at all. It is a method for the incorporation of barley or other flour with liquids and possibly flavourings. So there could be a wet version, which is sometimes translated as porridge – a mix of wet cereal with honey, milk or other liquids, especially siraion, or concentrated must. Or it could be dried, broken up and kept for some years. Or it could be a 'flatcake', as in many forms of plakous, or cooked into a sweet cake". Garcia Soler (2015, p. 109) também é outra especialista que tem uma definição própria para o termo: "tiene un carácter general μᾶζα, que para una gran parte de la población griega constituía su alimento diario. Las fuentes no permiten saber com seguridad en qué consistía, aunque todo parece apuntar a que se trataba de una pasta elaborada con harina de cebada tostada. Como en el caso del πελανός, probablemente era una especie de gachas de consistencia variable, que podia llegar incluso a la dureza de una torta. Coincide también con el πελανός en su posible uso como tasa cultual, como muestra una inscripción de mediados del siglo IV a.C. que prescribe la consagración de no menos de diez μᾶζαι εἰλύται de diez dracmas para poder consultar el oráculo de Trofonio en Lebadea".

[12] Cf. Battaglia (1989).

Além do processo de moer e panificar, recebe atenção das fontes antigas a estocagem dos grãos após a colheita. Fontes literárias como Hesíodo (*Trab.* v. 600) recomendam que os grãos fossem guardados em vasos de terracota, em local interno. Já as evidências arqueológicas para o período clássico não trazem grande avanço técnico no processo de conservação, de acordo com Curtis (2001, p. 278). As conclusões mais aceitas são que a região da Ática não manteria uma grande central de estocagem de grãos, que poderiam ser vendidos rapidamente em sua totalidade no mercado de Atenas, mas, para uma garantia da segurança alimentar, seriam mantidos galpões no campo ou talvez ainda em templos, que serviriam de reserva para momentos de necessidade.[13]

O processo de triturar e moer os grãos para a confecção de uma farinha é também documentado no período clássico. Era comum o ato de assar os grãos antes de moer, especialmente a cevada, que é resistente à separação do grão e da casca por simples processo de debulha. Existia inclusive um instrumento para isso, o torrador de cevada (φρύγετρον). Além do processo de torra, a moagem propriamente dita se dava pelo uso de um pilão (ὕπερος), usualmente de madeira, para separar o grão da casca.[14] A técnica mais simples continuou em uso mesmo depois do surgimento dos moinhos, já que ambos cumpriam funções diferentes, a de separar o grão e o de transformá-lo em farinha.

Os resquícios arqueológicos de oferendas votivas fornecem pistas sobre o formato de tais bolos, tortas e pães, feitos de acordo com a divindade que estava sendo honrada, incluindo formas de animais como cabras e veados, além de alguns com a imagem de um seio de mulher – ligadas aos mitos da fertilidade. Um exemplo ateniense de um tipo de oferenda cerealística pode ser encontrado durante a celebração das Dionísias, ocasião na qual as comédias eram apresentadas, como o hábito de carregarem um tipo de pão no espeto (ὀβελίας), cujo nome decorria de ser assado em um espeto (ὀβελίσκος), até o santuário de Dioniso Eleuteros (Ateneu 111b).

Quanto ao método de preparo, encontram-se dicas sobre a tecnologia grega de panificação, como os pães sem fermento (ἄρτος ἄζυμος), que eram assados em um braseiro em cinzas

[13] Cf. Curtis (2001, p. 278): "Greeks during the Classical period appear not to have developed large-scale Attica grain storage facilities, in spite of the fear of famine and the growth of urban populations. Their economy was not a redistributive one typical of the Bronze Age, but one based on the small farmer who cultivated, processed, and stored grain and other products, such as wine and oil, on his farm and transported the product to the urban market. Unfortunately, even for places like Athens, which, in the fifth and fourth centuries B. C., imported huge amounts of grain, little evidence can be found for large urban, state-operated granaries. This does not necessarily mean that none existed, only that there are few indications for them".

[14] Sobre as evidências arqueológicas e textuais para os objetos de moer cf. Curtis (2001, p. 280): "As evidenced in vase paintings and terra-cotta figurines, the latter took the form of an elongated paddle-like shaft, perhaps five feet in length according to Hesiod, that tapered inward in the center to provide a better grip. The mortar was either a bowl made of wood or stone placed on a raised base or a tall hour-glass shaped platform, made of stone or perhaps clay and measuring, again according to Hesiod, about three feet, with a cavity at the top to hold the grain. Mortars found at Olynthus were made of stone, consisting of a bowl and a base, either in one piece or in two parts".

(σποδίτης) ou carvão (ἀπανθρακίς). Já os pães fermentados com leveduras (ἄρτος ζυμίτης) eram feitos em fornos (ἰπνίτης), também chamados de ἀρτοπτίκιος.[15] No caso da μᾶζα, o preparo seria apenas a mistura da cevada moída e torrada com um líquido (água, vinho, azeite), formando uma espécie de mingau ou polenta.

Os responsáveis por uma "arte" da panificação também receberam atenção das fontes literárias, com o personagem do padeiro, cujas regiões de proveniência faziam fama, como os vindos da Lídia e da Fenícia (Pl. *Górgias* 518b.), ou ainda relatos de padeiros que eram levados em expedições pelo Rei persa (Xen. *Anábasis* 4.4.21). Também se encontram padeiras, do gênero feminino, como a famosa padeira de Creso, a qual recebeu uma homenagem em uma oferenda feita em Delfos, com uma estátua de ouro com a sua imagem (Her. 1.51), ou ainda as padeiras de Aristófanes (*Rãs* v. 858, *Vespas* v. 1388-91).

Bebidas feitas de cevada, as cervejas, também são conhecidas com os termos βρύτον, πίνον e ζῦθος. Informações do *status* inferior da bebida na Atenas clássica encontram-se na peça *Triptólemo* de Sófocles, que destaca um sabor não aprazível ao gosto grego, e em uma passagem de Arquíloco, o registro mais antigo, comentando o hábito de Frígios e Trácios de consumirem a bebida de cevada – ambos citados por Ateneu (10.447a-c).

Como a maioria das informações que possuímos sobre os cereais é retirada dos tratados médicos, uma tabela comparando o tratamento dado ao trigo e à cevada quanto às suas características nutritivas e digestivas é encontrada na edição da obra *As faculdades dos alimentos*, de Galeno, com a tradução e tabelas do Livro I feitas por Ferreira (2020, p. 122), expostas na Tabela 2.2.

Tabela 2.2: Características nutritivas e digestivas dos cereais

	Pães de cevada (*De alim.* 6.506.5-506.15)	Pães de trigo (*De alim.* 6.506.5-506.15)
Nutrição	-	+
Mais fácil de digerir	+	-
	Pães de cevada porosa (*De alim.* 6.506.5-506.15)	**Pão de farelo (*De alim.* 6.506.5-506.15)**
Nutrição	=	=
Mais fácil de digerir	+	-

[15] Sobre as descobertas arqueológicas sobre cozinhas cf. Curtis (2001, p. 290): "Archaeology has yielded little evidence for Greek kitchens. So, for instance, excavations in the Sanctuary of Demeter and Kore at Corinth have uncovered over thirty-six dining rooms and eight kitchens, dating between the sixth and fourth centuries B. C. The kitchens, however, show little more than hearths and signs of burning on the floors, while artifacts found in them have included a few mixing bowls, mortars, and storage jars, and even fewer stewpots and casseroles. Work in the Athenian Agora has yielded griddles to prepare flat-breads, braziers, especially the eschara for brazier-bread, and dome-shaped covers (πνιγεύς) for leavened bread".

Outras características dos alimentos preparados com base nos grãos de trigo e de cevada são tratadas por Galeno, com variantes como textura, densidade e outros fatores externos, o que é observado pelo próprio autor (*De alim.* 6.481-15) como uma análise incompleta dos alimentos, que, no entanto, é esclarecedora para os propósitos da análise dos alimentos utilizados como metáfora, mencionados recorrentemente por sua forma, volume e consistência.

Ao longo do exame das passagens de Aristófanes podemos encontrar algumas funções similares desempenhadas pelos alimentos, com menções ao trabalho nos campos, ao moer dos grãos e ao comércio nas cidades. Ao examinar cada uma das ocorrências recolhidas é possível tentar traçar uma regularidade nos usos dos alimentos, na sua maior parte em contextos de oferendas rituais, de exaltação da produção agrícola, em oposição à guerra, tema principal da primeira comédia analisada, *Paz* de Aristófanes.

2.2 Pão, paz e terra

A peça em que o tema da agricultura figura de forma mais evidente é *Paz*, com seu enredo centrado na busca por uma figura deificada, que se encontra escondida da humanidade em uma caverna, simbolizando a Paz perdida no momento da eclosão da guerra contra Esparta, que ocorria há mais de dez anos quando da apresentação da peça (421 a.C.). A primeira parte da obra apresenta um cenário de debandada dos deuses do Olimpo, reinando em seu lugar agora a Guerra, transformada em personagem antropomórfica, assim como a Paz. Com a ajuda dos trabalhadores rurais, o herói Trigeu (nome que remete à colheita da vinha, a "vindima", τρύγη, ou ao "vinhete", τρύξ) parte em uma viagem até o céu montado em um inseto, o escaravelho, em alusão à fabula de Esopo em que tal inseto voa até o Olimpo para tirar satisfações com os deuses. Outro intertexto importante é a cena inicial da tragédia *Belerofonte* de Eurípides, na qual o herói trágico empreende uma frustrada jornada ao Olimpo montado em seu cavalo Pégaso. Ao final da peça, a inversão cômica sai vencedora, já que o animal inferior, um inseto asqueroso como o escaravelho, sobressai sobre o modelo trágico, que não completa a viagem, assim como o herói cômico termina sua jornada com a celebração de seu casamento com Ópora (a Estação do verão, no seu período final) representando assim o momento de abundância e consumo dos alimentos tão esperados.

O contexto político da peça apresentada em 421 a.C. lembra, já pelo título, o acordo de paz assinado entre Atenas e Esparta naquele mesmo ano, colocando um fim temporário aos dez anos de conflitos durante a primeira parte da Guerra do Peloponeso, chamada de fase arquidâmica. O acordo conhecido como Paz de Nícias, em homenagem ao general que o defendeu por longo tempo, só ocorreu depois da representação da peça de Aristófanes, mas pode-se entrever no título e na temática da peça um reflexo do momento histórico vivido em Atenas, aguardando um desfecho favorável para as negociações de paz, consagradas somente após as

mortes de Cléon e Brasidas no mesmo ano. Dentro do panorama da guerra, a produção agrícola aparece como o justo oposto do conflito, celebrada ao longo da trama até o estabelecimento das bodas finais do herói.[16] Tanto os termos para os alimentos já preparados (massa de cevada e pão de trigo) quanto os grãos (trigo e cevada) aparecem com destaque, logo nos primeiros versos da peça.

2.2.1 Massa de Cevada (μᾶζα) e Pão de trigo (ἄρτος)

A primeira cena é emblemática do cenário cômico criado pelo poeta, com um diálogo entre dois escravos, uma das possibilidades típicas de abertura para as comédias, como também se encontra em *Cavaleiros* e *Vespas*. O diálogo começa de forma abrupta, com um pedido do primeiro escravo, no qual aparece, logo no primeiro verso, o termo μᾶζα. O tipo de massa já tratado no primeiro capítulo, aparece aqui, no entanto, em uma forma, ou melhor, em um conteúdo, bastante incomum, já que ao invés dos cereais, ela é feita com estrume de asno (ἐξ ὀνίδων πεπλασμένην):

> ESCRAVO A:
> Rápido, pegue uma massa para o escaravelho!
> ESCRAVO B:
> Pronto, pode dar para aquele maldito!
> Ele nunca vai comer nada melhor!
> ESC. A:
> Outra massa! Feita de estrume de asno!
> ESC. B:
> Pronto, mais uma! E aquela que você levou?
> Ele não comeu?
> ESC. A:
> Por Zeus, ele arrancou de mim,
> Amassando com as patas e engoliu inteira.
> Rápido, traga muitas e bem firmes!
> ESC. B:
> Ó limpadores de latrinas, pelos deuses, ajudem-me,
> Se não querem me ver sufocado![17]
>
> ΟΙΚΕΤΗΣ Α΄
> αἶρ’ αἶρε *μᾶζαν* ὡς τάχος τῷ κανθάρῳ.

[16] Cf. Olson (1998, p. xxv–xxxi).

[17] Todas as traduções de *Paz* são de minha autoria.

ΟΙΚΕΤΗΣ Β΄
ἰδού. δὸς αὐτῷ, τῷ κάκιστ' ἀπολουμένῳ·
καὶ μήποτ' αὐτῆς *μᾶζαν* ἡδίω φάγοι.
ΟΙ. Α΄ δὸς *μᾶζαν* ἑτέραν, ἐξ ὀνίδων πεπλασμένην.
ΟΙ. Β΄ ἰδοὺ μάλ' αὖθις. ποῦ γὰρ ἣν νῦν δὴ 'φερες;
ἦ κατέφαγεν;
ΟΙ. Α΄ μὰ τὸν Δί', ἀλλ' ἐξαρπάσας
ὅλην ἐνέκαψε περικυλίσας τοῖν ποδοῖν.
ἀλλ' ὡς τάχιστα τρῖβε πολλὰς καὶ πυκνάς.
ΟΙ. Β΄ ἄνδρες κοπρολόγοι, προσλάβεσθε πρὸς θεῶν,
εἰ μή με βούλεσθ' ἀποπνιγέντα περιιδεῖν.
(*Paz*, v. 1-10)

A substituição da matéria prima da massa, normalmente de cevada, se deve ao consumidor não humano, um "escaravelho" (κάνθαρος),[18] animal que se alimenta de fezes, como na espécie conhecida como *Scarabaeus sacer*. O nome do inseto poderia também ser interpretado como uma sátira ao poeta cômico Cântaro, vencedor nas Dionísias de 422 a.C., derrotando *Vespas* de Aristófanes, um ano antes da representação de *Paz* (IG II 2 23 18. 115). Comparado a um inseto asqueroso, o rival poético se enquadraria então na categoria satírica dos "comedores de esterco", tipo de invectiva comum nas comédias de Aristófanes (cf. *Riq.* v. 706).[19]

Para além da possível menção ao rival cômico, o inseto escolhido para a viagem do herói também é usualmente ligado à mitologia egípcia, relacionado ao movimento do Sol, que ao final do dia é tido como morto e passava ao outro mundo, representado pelo Oeste, e ao amanhecer era o responsável pelo ressurgimento do Sol. No contexto mitológico, a μᾶζα feita de esterco, que Aristófanes descreve como "amassada pelas patas" do animal (v. 7, περικυλίσας τοῖν ποδοῖν), é também onde eles depositavam seus ovos que dariam origem a novas larvas, e, assim, o processo de reprodução lembra aquele do ciclo solar no seu surgir e desaparecer no céu.[20] Também eram utilizados na Grécia objetos com a forma de escaravelhos como adornos femininos ou amuletos, que trariam boa sorte.

O escaravelho é fundamental na trama da peça, para que o protagonista possa empreender sua viagem pelo céu em busca da deusa Paz, em uma paródia da tragédia *Belerofonte* de Eurípides, na qual o herói galopa em seu cavalo alado Pégaso. A oposição entre o registro baixo e o alto representado no confronto de gêneros é vista tanto do lado dos condutores, quanto dos

[18] Vocábulo com vários sentidos, cf. LSJ: "dung-beetle, *Scarabaeus pilularius*; a sort of drinking-cup with large handles; a kind of Naxian boat; black sea-bream, *Cantharus lineatus*; in Egypt, mark or knot on the tongue of the Apis-bull; woman's ornament, prob. a gem in scarab-form".

[19] Cf. Sommerstein (1985, p. 136); Mastromarco (1983, p. 570).

[20] Cf. Paduano (2002, p. 63).

seus animais, ainda mais por seu alimento (não só feito de esterco, mas proveniente das fezes de uma subespécie equina, não nobre como os cavalos, quem dirá um Pégaso, mas um mero asno).

Se na primeira ocorrência os cereais estão ausentes da fabricação do alimento para o inseto, em um momento seguinte da peça encontramos a μᾶζα em uma fala de Hermes, quando os agricultores estão prontos para retornar ao campo, saindo de seu enclausuramento dentro dos muros da cidade. Antes de empreender a viagem de volta, o protagonista Trigeu resolve fazer uma invocação aos deuses, ou melhor, a uma deusa:

> TRIGEU:
> Então agora, homens, primeiro louvemos a deusa,
> A qual nos livrou dos penachos e da Górgona.
> Então, partamos para casa, para nosso território,
> Tendo comprado uma conserva de peixe.
> HERMES:
> Ó Posídon, que bela tropa reunida,
> Compacta e vigorosa como uma massa de cevada e um banquete.
>
> ΤΡ. νῦν μὲν οὖν, ὦνδρες, προσευξώμεσθα πρῶτον τῇ θεῷ,
> ἥπερ ἡμῶν τοὺς λόφους ἀφεῖλε καὶ τὰς Γοργόνας·
> εἶθ' ὅπως λιταργιοῦμεν οἴκαδ' εἰς τὰ χωρία,
> ἐμπολήσαντές τι χρηστὸν εἰς ἀγρὸν ταρίχιον.
> ΕΡ. ὦ Πόσειδον, ὡς καλὸν τὸ στῖφος αὐτῶν φαίνεται
> καὶ πυκνὸν καὶ γοργὸν, ὥσπερ *μᾶζα* καὶ πανδαισία.
> (*Paz*, v. 560-65)

Embora já vislumbrado logo no início da trama, o retorno aos campos não ocorre até o término da peça (v. 1331-67), quando, assim como aqui, encontra-se outra invocação aos deuses na partida final. Ao ver a movimentação dos camponeses, Hermes exclama que eles formavam uma bela "tropa" (v. 564, στῖφος), ordenada e alinhada, recorrendo primeiro a uma imagética bélica (cf. Her. 9. 57.1). No verso seguinte a comparação muda, já que o corpo de fazendeiros em debandada da cidade é comparado a uma "massa de cevada" (μᾶζα), no mesmo sentido das tropas reunidas, por ser compacta e aglutinar os elementos (tal qual a farinha forma um todo uniforme ao ser misturada com um líquido na confecção do alimento popular). Enquanto o primeiro adjetivo (πυκνόν) usado se refere à compactação e aglutinação dos membros, seja dos camponeses, seja do alimento; o segundo adjetivo parece remeter mais ao aspecto da subsistência do que ao formato externo, já que o termo para "vigoroso" (v. 565, γοργόν) pode ser usado também para descrever uma pessoa que se faz notar, "marcante" (cf. Luc., *Diálogo des Deuses*, 7.3; *Assinaria*, 8). O tipo de alimento é representativo dos camponeses não só na forma e

densidade, mas também na condição social, já que o alimento é fonte de subsistência da população mais pobre, assim como eram eles os responsáveis pela produção da sua matéria-prima, os grãos de cevada. É curioso que apesar de o personagem ansiar pela volta idílica aos campos, ele aproveita para levar com ele um alimento aparentemente apenas comercializado na cidade, uma "conserva" (v. 563, ταρίχιον), alimento barato destinado aos escravos ou trabalhadores comuns (cf. Cratino fr. 44 K-A; Êupolis fr. 199 K-A; Ar. *Cav.* 1247, *Vesp.* 491; Aristomênes fr. 6 K-A; Platão Cômo. fr. 211 K-A), ao qual ele não teria acesso na sua dieta a base de cereais comum no campo.[21]

Além do substantivo que diz respeito ao alimento, o termo seguinte, que se refere a um "banquete" (v. 565, πανδαισία), também remete à ideia de acumulação, devido ao prefixo παν- designando a quantidade e variedade de itens à disposição. A resposta de Trigeu segue insistindo nos mesmos dois campos semânticos, já que ele enumera as vantagens associadas à paz, em uma composição da já conhecida paisagem utópica, mencionando o "tipo de vida antigo" (παλασίων ἐκείνων) quando eram providos de "figos" (σύκων), "mirtos" (μύρτων), "azeitonas" (ἐλαῶν) e outros alimentos de origem natural (sem o preparo humano, diferentemente do encontrado nas utopias fragmentárias, mas seguindo a forma mais tradicional de descrição dos registros épicos e didáticos, antes da aquisição do fogo e do preparo dos alimentos).

Como nos primeiros versos da peça, o uso da massa de cevada (μᾶζα) segue sendo mais metafórico do que literal, já que não são os elementos de sua matéria-prima (cereais) que são destacados, mas o seu formato e densidade, usados em comparação com a horda de camponeses. Na última ocorrência do vocábulo na peça, encontra-se uma referência mais direta à função do alimento em questão, ou seja, prover os homens de sustento material, mencionado junto com outro item lexical destacado no início, os pães de trigo (ἄρτος). No caso, a comparação se dá justamente entre os opostos mortal x imortal, já que o contraste é colocado nos termos alimentícios, cereais em oposição à ambrosia divina:

> ESCRAVO:
> Vamos! Diga-me, devo dar alguma coisa de comer
> A ela?
> TRIGEU:
> Nada! Pois não desejará comer
> Nem pão de trigo nem massa de cevada, já que se habituou sempre,
> Ao lado dos deuses, a sorver ambrosia lá em cima.
>
> ΟΙ. ἄγε νυν ἴωμεν. εἰπέ μοι, δῶ καταφαγεῖν
> ταύτῃ τι;
> ΤΡ. μηδέν· οὐ γὰρ ἐθελήσει φαγεῖν

[21] Cf. Olson (1998, p. 191-92).

οὔτ' *ἄρτον* οὔτε *μᾶζαν*, εἰωθυῖ' ἀεὶ
παρὰ τοῖς θεοῖσιν ἀμβροσίαν λείχειν ἄνω.
(*Paz*, v. 851-854)

A fala do Escravo, direcionada a uma personagem muda em cena, Ópora, com a qual o herói irá se casar ao final da peça, dá a entender que ele pretende oferecer algo de comer à recém-chegada, mas é advertido por Trigeu sobre a dieta divina, baseada não em pães e massas, mas em ambrosia. Assim como em oposição à guerra, outro uso recorrente do recurso gastronômico é na demarcação da diferença entre deuses e homens, já que o próprio termo "ambrosia" (ἀμβροσία) sugere, etimologicamente, uma característica imortal, com o alfa privativo antecedendo o radical, o mesmo de "homem, mortal" (βροτός).[22] O verbo usado também chama a atenção, já que λείχειν pode ser usado tanto para "sorver, chupar" um líquido, quanto para o consumo de alimentos sólidos (cf. *Cav.* v. 103, 1089) ou semissólidos (cf. *Vesp.* v. 737-8), como seria o caso em questão, com a ambrosia constituindo a contraparte sólida do néctar (νέκταρ), o alimento líquido dos deuses.[23] A resposta do Escravo modifica o sentido literal de "sorver" a ambrosia, como ato de alimentação, para o sentido metafórico erótico, de "felação" (v. 855, "precisamos de algo para ela sorver aqui embaixo"), fazendo ao mesmo tempo uma piada obscena e tecendo uma relação antropológica com o tema da fertilidade.[24]

O mesmo pão de trigo (ἄρτος) aparece em outra passagem da peça, de caráter bastante patético, em tom claramente paratrágico, quando a filha de Trigeu comenta sobre o abandono do pai, que decide empreender a sua jornada pelo céu:

FILHA
Papai, papai, é verdade
O rumor que se aproxima de nossa casa,
De que você me abandonará e com os pássaros
No céu vai vagar à toa?
Isso é verdade? Diga-me, papai, se você me ama.
TRIGEU:
É verossímil, minha filha, mas a verdade... é que a culpa é de vocês,
Que me chamam: "papai, quero pão",
Quando em casa nem um punhado de moedas temos sobrando.

[22]Cf. Beekes (2010, p. 242): a forma encontra correlatos a partir de uma possível raiz **mr-tó*, presente em armênio *mard* ("homem"), sânscrito *mr̥tá-*, avesta *mərəta* ("morto"); latim *mortuus*. Formas com o alfa privativo também são encontradas nas línguas indo-iranianas, como em sânscrito *a-mŕ̥ta* e avesta *a-məṣa*, palavra para "imortal".

[23]Como se encontra desde Homero (*Od.* 5. 92-3; *Il.* 5. 777), mas que é sujeito a modificações em outros autores e períodos (cf. *Cav.* v. 1094-5, para a ambrosia aparentemente em forma líquida).

[24]Cf. Paduano (2002, p. 131).

Mas se correr tudo bem e eu voltar, na hora certa trarei
Para ela uma grande torta e uma palmada de sobremesa.

ΠΑΙΔΙΟΝ
ὦ πάτερ, ὦ πάτερ, ἆρ' ἔτυμός γε
δώμασιν ἡμετέροις φάτις ἥκει,
ὡς σὺ μετ' ὀρνίθων προλιπὼν ἐμὲ
ἐς κόρακας βαδιεῖ μεταμώνιος;
ἔστι τι τῶνδ' ἐτύμως; εἴπ', ὦ πάτερ, εἴ τι φιλεῖς με.
ΤΡ. δοξάσαι ἔστι, κόραι· τὸ δ' ἐτήτυμον, ἄχθομαι ὑμῖν,
ἡνίκ' ἂν αἰτίζητ' ἄρτον πάππαν με καλοῦσαι,
ἔνδον δ' ἀργυρίου μηδὲ ψακὰς ᾖ πάνυ πάμπαν.
ἢν δ' ἐγὼ εὖ πράξας ἔλθω πάλιν, ἕξετ' ἐν ὥρᾳ
κολλύραν μεγάλην καὶ κόνδυλον ὄψον ἐπ' αὐτῇ.
(*Paz*, v. 114-123)

A paródia da tragédia *Éolo* de Eurípides (fr. 18 TrGF) começa no verso 119, com a sentença "é verossímil, minha filha" (v. 119, δοξάσαι ἔστι, κόραι), e existe inclusive uma confusão da atribuição da passagem no *Suda*. Mais importante aqui é notar o tom lamentoso da filha, responsabilizada, junto com seus irmãos (v. 119, ὑμῖν), pelo fado do pai, que precisa sair em desventurosa jornada. O motivo alegado é não possuir dinheiro (v. 121, ἀργυρίου μηδὲ ψακάς) nem para os pedidos mais simples da filha, como um mero "pão de trigo" (v. 120, ἄρτον). Segundo Olson (1998, p. 91), o pão de trigo era um tipo de alimento de custo baixo, sendo possível comprar cinco porções por cinco óbolos, como se vê em *Vespas* (v. 1390-91). Embora baratas, eram também de alta capacidade nutritiva, já que comer muitas delas era uma proeza digna de Héracles, que conseguiu engolir dezessete de uma só vez (cf. *Rãs*, v. 112; Xen., *Memoráveis*, II. 7. 6). O motivo alegado da carência de alimentos é a falta de recursos, enfatizada pelo uso de ψακάς conjugado com ἀργυρίου, literalmente uma "gota de dinheiro", no sentido de um elemento mínimo de um conjunto.[25] O final da passagem citada joga com o sentido das palavras para alimentos, já que a "palmada" (κόνδυλον), que seria trazida como presente para a filha, ensejaria um jogo sonoro com a palavra κάνδυλον, uma guloseima de origem Lídia, portanto um presente trazido de longe.[26]

[25] A mesma imagem da "gota" associada à falta de dinheiro aparece na comédia latina de Plauto (*Pseudolos*, v. 396-7: *gutta argenti*).

[26] As traduções em diversas línguas para a passagem variam, e. g. em italiano "sberla" para κόνδυλον (Mastromarco, 1983, p. 579), em inglês "knuckle" (Henderson, 1998b, p. 443); já em português, na tradução de Drumond (2020, p. 71) a escolha é por uma expressão tipicamente gastronômica "molho *à la* bofetada", mas recorrendo a um estrangeirismo. O ato de disciplinar as crianças com violência era difundido na Atenas clássica e presente com recorrência nas comédias (cf. *Cav.* v. 411-12, v. 1236; *Nuv.* v. 1409-10; *Vesp.* v. 254-8). Já o termo que estaria

2.2.2 Trigo (πυρός) e Cevada (κριθή)

Além da massa de cevada (μᾶζα) e do pão de trigo (ἄρτος), as matérias-primas mais elementares do preparo dos alimentos, os grãos, também aparecem ao longo da peça, com o uso dos vocábulos para o trigo (πυρός) e a cevada (κριθή), prioritariamente.

Quanto ao termo para cevada (κριθή), encontramos quatro ocorrências em *Paz*. A primeira delas ocorre mais uma vez em um contexto litúrgico, quando Hermes ordena a Trigeu e ao coro fazerem uma libação aos deuses:

> HERMES:
> Fazendo a libação, oremos que este dia
> Seja o começo de muitos bens para todos os gregos,
> E todos que pegarem nessa corda com vontade,
> Nunca mais um desses homens toque em um escudo.
> TRIGEU:
> Por Zeus, mas vamos levar a vida em paz,
> Com uma companheira e atiçando os carvões!
> HERMES:
> E quem preferir a Guerra...
> TRIGEU:
> Que nunca pare, ó Dioniso,
> De retirar pontas de flechas dos cotovelos!
> HERMES:
> E se alguém, desejando ordenar as tropas, com inveja de que tu
> Apareças à luz, ó senhora, que nas batalhas...
> TRIGEU:
> Que sofra o mesmo que Cleônimo!
> HERMES:
> E se algum comerciante de lanças ou de escudos,
> Com vistas aos lucros, desejar a Guerra...
> TRIGEU:
> Que seja sequestrado por ladrões e coma apenas cevada.
>
> ΕΡ. σπένδοντες εὐχόμεσθα τὴν νῦν ἡμέραν
> Ἕλλησιν ἄρξαι πᾶσι πολλῶν κἀγαθῶν,
> χὥστις προθύμως ξυλλάβοι τῶν σχοινίων,
> τοῦτον τὸν ἄνδρα μὴ λαβεῖν ποτ' ἀσπίδα.

subentendido para o alimento de origem estrangeira (κάνδυλον), encontramos também no registro cômico e na literatura gastronômica (cf. Alexis fr. 178. l-6 K-A; Nicóstrato Côm. fr. 16 K-A; Menandro fr. 397.10-11 K-A).

ΤΡ. μὰ Δί', ἀλλ' ἐν εἰρήνῃ διαγαγεῖν τὸν βίον,
ἔχονθ' ἑταίραν καὶ σκαλεύοντ' ἄνθρακας.
ΕΡ. ὅστις δὲ πόλεμον μᾶλλον εἶναι βούλεται,
μηδέποτε παύσασθ' αὐτόν, ὦ Διόνυσ' ἄναξ, –
ΤΡ. ἐκ τῶν <γ'> ὀλεκράνων ἀκίδας ἐξαιρούμενον.
ΕΡ. κεἴ τις ἐπιθυμῶν ταξιαρχεῖν σοὶ φθονεῖ
εἰς φῶς ἀνελθεῖν, ὦ πότνι', ἐν ταῖσιν μάχαις –
ΤΡ. πάσχοι γε τοιαῦθ' οἷάπερ Κλεώνυμος.
ΕΡ. κεἴ τις δορυξὸς ἢ κάπηλος ἀσπίδων,
ἵν' ἐμπολᾷ βέλτιον, ἐπιθυμεῖ μαχῶν, –
ΤΡ. ληφθείς <γ'> ὑπὸ λῃστῶν ἐσθίοι *κριθὰς* μόνας.
(*Paz,* v. 435-49)

A edição do texto é problemática, com algumas possibilidades diferentes de atribuição das falas, aqui distribuídas entre Hermes e Trigeu.[27] Seja quem for o personagem que inicia a libação, a passagem é um típico hemistíquio cômico em que o segundo personagem complementa, de maneira jocosa, as falas do primeiro. Quanto ao conteúdo do diálogo, as libações feitas para a deusa Paz começam com uma invocação de felicidade para os gregos, seguida de uma proibição específica: "não pegar em escudos" (v. 438, μὴ λαβεῖν ποτ' ἀσπίδα), ou seja, romper a paz com um elemento da guerra. A primeira resposta de Trigeu menciona a vida levada em paz com o artifício de duas imagens eróticas: a presença de uma "companheira" (v. 440, ἑταίραν), com a qual ele "atiçaria os carvões" (v. 440, σκαλεύοντ' ἄνθρακας), imagem não alimentícia, mas proveniente dos trabalhos nas minas (tema da peça *Metallēs*, de Ferécrates). A segunda resposta é direcionada para os que preferem a guerra, que devem retirar as "flechas" (v. 443, ἀκίδας) dos cotovelos. Por fim, no mesmo verso, uma invocação a Dioniso, para proteger os homens de paz, como ele (no fim do diálogo serão rechaçados Ares e Eniálio, representantes bélicos entre as divindades). O terceiro desejo de Trigeu para os amantes da guerra é que "sofram o mesmo que Cleônimo" (v. 446, πάσχοι γε τοιαῦθ' οἷάπερ Κλεώνυμος), personagem famoso na comédia pela covardia, licenciosidade sexual e hábitos de vida degenerados.[28]

Sobre o interesse monetário na guerra por parte dos "comerciantes de lanças e escudos" (v. 447, τις δορυξὸς ἢ κάπηλος), Trigeu deseja a eles que sejam sequestrados e "comam apenas cevada" (v. 449, ἐσθίοι κριθὰς μόνας). Segundo o comentário de Olson (1998, p. 168), um tipo de "cevada não moída" (*unmilled barley*). O consumo dos grãos não moídos pode ser comparado ao uso feito do alimento como ração para animais. Fica patente a figuração da cevada

[27] Cf. Olson (1998, p. 164-167); Coulon (1969 [1924], p. 117); Sommerstein (1985, p. 153); Mastromarco (1983, p. 598-99). Adotei aqui, pontualmente, a edição de Coulon da coleção Belles Lettres (no restante do trabalho a edição do texto adotada é prioritariamente a de Wilson, para a OCT).

[28] cf. *Ac.* v. 88, 844; *Cav.* v. 956-8, v. 1290-9, v. 1369-72; *Nuv.* v. 353-4, v. 399-400, v. 672-6; *Vesp.* v. 15-27, v. 592, v. 821-3; *Av.* v. 288-90, v. 1473-81.

em estado cru como alimento primitivo e de consumo sub-humano, condição desejada pelo personagem aos amantes da guerra e da selvageria bélica. O uso da cevada e não do trigo para denotar uma inferioridade de qualidade e *status* social do alimento é mais uma atestação da divisão social e econômica dos alimentos.

Outras duas ocorrências aparecem mais para o final da peça, novamente em uma cena ritualística, em que Trigeu comenta sobre a participação do público na performance teatral:

> TRIGEU:
> Vamos, traga a tocha para que eu a mergulhe!
> (*para a vítima*) E tu, faça um sinal, rápido! (*para o escravo*) Pegue a farinha!
> Me entrega e depois purifica-te,
> Para então jogar os grãos de cevada para o público.
> ESCRAVO:
> Pronto!
> TRIGEU:
> Já distribuíste?
> ESCRAVO:
> Sim, por Hermes, tanto que
> De todos os espectadores presentes
> Nenhum está sem os grãos de cevada.
>
> ΤΡ. φέρε δή, τὸ δαλίον τόδ' ἐμβάψω λαβών.
> σείου σὺ ταχέως· σὺ δὲ πρότεινε τῶν ὀλῶν,
> καὐτός τε χερνίπτου παραδοὺς ταύτην ἐμοί,
> καὶ τοῖς θεαταῖς ῥῖπτε τῶν *κριθῶν*.
> ΟΙ. ἰδού.
> ΤΡ. ἔδωκας ἤδη;
> ΟΙ. νὴ τὸν Ἑρμῆν, ὥστε γε
> τούτων ὅσοιπέρ εἰσι τῶν θεωμένων
> οὐκ ἔστιν οὐδεὶς ὅστις οὐ *κριθὴν* ἔχει.
> (*Paz,* v. 959-65)

A cena já ao final da peça apresenta Trigeu preparando um sacrifício, com a ajuda de seu escravo. O protagonista pede ao ajudante primeiro um tipo de "farinha" (v. 960, ὀλῶν), com o intento de fazer uma purificação. Na sequência, é a vez de os grãos de cevada aparecerem como objeto cênico, que devem ser jogados para o público, comparando o hábito dos atores jogarem alimentos como figos e nozes ao público durante uma performance, em busca de ganharem o seu apoio no julgamento do concurso dramático. A competição entre os poetas é um tema acirrado no momento inicial da carreira de Aristófanes, configurando mais um ataque (ou

autoironia) aos truques baixos de seus rivais (como já pode ser vislumbrada uma sátira ao poeta Cântaro no jogo de palavras com o nome do inseto repugnante). Aristófanes já havia perdido o concurso de 422 a.C. com a apresentação de *Vespas*, e o mesmo acontece no ano seguinte com *Paz* (421 a.C.), que pode ser interpretada, assim como *Acarnenses*, como um manifesto poético do autor (analisado melhor no terceiro capítulo, ao tratar das vinhas e da cunhagem do composto τρυγῳδία como sinônimo do gênero cômico). Como garante Hermes, todos os espectadores já se encontram agora com os grãos de cevada em mãos, parte importante da figuração poética do gênero associado à paz e aos hábitos simples.

A única ocorrência do grão de trigo (πυρός) na peça surge na cena final da preparação das bodas do herói, quando Trigeu ordena a sua esposa que prepare a comida e chame os escravos nos campos, para uma grande festa:

> Vamos, mulher, coloca no forno três quartos de feijão
> Misturando com trigo e traga alguns figos!
> Que Sira chame Manes nos campos.
> Pois não é possível podar as vinhas hoje
> Nem remexer no solo com o terreno lamacento.
>
> ἀλλὰ ἄφευε τῶν φασήλων, ὦ γύναι, τρεῖς χοίνικας,
> τῶν τε *πυρῶν* μεῖξον αὐτοῖς, τῶν τε σύκων ἔξελε,
> τόν τε Μανῆν ἡ Σύρα βωστρησάτω ’κ τοῦ χωρίου.
> οὐ γὰρ οἷόν τ’ ἐστὶ πάντως οἰναρίζειν τήμερον
> οὐδὲ τυντλάζειν, ἐπειδὴ παρδακὸν τὸ χωρίον.
> (*Paz*, v. 1144-48)

O trigo, cozido e não cru – diferente do que é encontrado para a cevada – vem misturado com outro alimento, o “feijão” (v. 1144-45, τῶν φασήλων... τῶν τε πυρῶν μεῖξον αὐτοῖς),[29] presumivelmente preparados juntos na mesma panela. Ainda são citados os “figos” (v. 1145, σύκων), que deveriam estar já secos, guardados em uma cesta de vime. Na ocasião festiva, até os escravos, Manes e Sira (nomes típicos para escravos nas comédias, como já visto nos fragmentos do primeiro capítulo)[30] seriam convidados para comer. A justificativa da pausa no trabalho dos escravos é a de que não seria possível cuidar dos campos e das vinhas naquele dia, já que, devido ao clima chuvoso, as plantações estariam cobertas de lama.

Por fim, no coro final da peça, em mais um contexto ritualístico, os grãos de cevada estão presentes na fala de Trigeu antes de iniciar o matrimônio:

[29] Sobre o termo traduzido por “feijão”, cf. Olson (1998, p. 287): “Unidentified (pace LSJ s.v.) but presumably a nut or bean of some sort”.

[30] Cf. *Av.* v. 523; *Lis.* v. 908; *Rãs* v. 1345; Ferécrates fr. 10 K-A; fr. 130 K-A; Amípsias fr. 2 K-A.

TRIGEU
Silêncio! Façam sair a noiva até aqui.
E tragam tochas e que todo o povo celebre junto e brinde conosco!
Levemos todos os nossos equipamentos para o campo agora mesmo!
Dançando, fazendo libações e expulsando Hipérbolo!
Vamos fazer orações aos deuses,
Que eles forneçam benesses aos gregos
Para produzirmos muita cevada,
Também muito vinho,
Figos para devorar
E mulheres para procriar!
Que recuperemos todos os bens perdidos
Como já foi no princípio,
E cessar com o ferro e fogo!

ΤΡ. εὐφημεῖν χρὴ καὶ τὴν νύμφην ἔξω τινὰ δεῦρο κομίζειν
δᾷδάς τε φέρειν, καὶ πάντα λεὼν συγχαίρειν κἀπικελεύειν.
καὶ τὰ σκεύη πάλιν εἰς τὸν ἀγρὸν νυνὶ χρὴ πάντα κομίζειν
ὀρχησαμένους καὶ σπείσαντας καὶ Ὑπέρβολον ἐξελάσαντας,
κἀπευξαμένους τοῖσι θεοῖσιν
διδόναι πλοῦτον τοῖς Ἕλλησιν,
κριθάς τε ποεῖν ἡμᾶς πολλὰς
πάντας ὁμοίως οἶνόν τε πολύν,
σῦκά τε τρώγειν,
τάς τε γυναῖκας τίκτειν ἡμῖν,
καὶ τἀγαθὰ πάνθ' ὅσ' ἀπωλέσαμεν
συλλέξασθαι πάλιν ἐξ ἀρχῆς,
λῆξαί τ' αἴθωνα σίδηρον.
(*Paz,* v. 1318-30)

O protagonista já havia ensaiado uma volta aos campos no início da peça, precedida também de uma libação aos deuses, mas a volta só se efetiva com a reconquista da Paz e com o rejuvenescimento do herói, começando literalmente no "estrume", com a massa de esterco do escaravelho, mas terminando com a celebração das bodas de Trigeu. O cortejo é feito com dança e orações, pedindo por uma colheita farta, na imagem recorrente dos grãos (aqui de cevada), do vinho, dos figos e das mulheres, representantes máximas da fertilidade. Como enfatizado no fechamento da fala, a presença de tais elementos nada mais é do que a recuperação de um "passado redivivo" (v. 1317, πάλιν ἐξ ἀρχῆς), em oposição ao "ferro e fogo" (v. 1318,

αἴθωνα σίδηρον) simbolizando a guerra do presente.

2.2.3 Cereal (σῖτος)

O uso do termo mais genérico para comida à base de "cereais" (σῖτος) encontra sua maior recorrência também em *Paz* (quase um quarto do *corpus* total). A primeira é logo no prólogo, com o diálogo entre Trigeu e sua filha pequena. Ao questionar o pai sobre os planos de voar sobre um escaravelho, Trigeu responde que a escolha é feita com base em uma fábula de Esopo, que conta ter sido o único animal a conseguir voar até o Olimpo, para se vingar da águia de Zeus. Lembrando da paródia do *Belerofonte* de Eurípides,[31] a filha recomenda ao pai que monte em um animal como o do herói trágico:

> FILHA
> Mas era melhor que montasses um Pégaso alado,
> Para aparecer frente aos deuses mais tragicamente.
> TRIGEU
> Bravo! Então precisaria de cereais para dois,
> Enquanto agora, com os cereais que devoro,
> Posso alimentar também a ele!
>
> ΠΑ. οὐκοῦν ἐχρῆν σε Πηγάσου ζεῦξαι πτερόν,
> ὅπως ἐφαίνου τοῖς θεοῖς τραγικώτερος.
> ΤΡ. ἀλλ', ὦ μέλ', ἄν μοι *σιτίων* διπλῶν ἔδει·
> νῦν δ' ἅττ' ἂν αὐτὸς καταφάγω τὰ *σιτία*,
> τούτοισι τοῖς αὐτοῖσι τοῦτον χορτάσω.
> (*Paz*, v. 135-139)

O ponto central da alimentação dupla, para si mesmo e para o animal, gira em torno da economia de recursos do protagonista, que não tem nem pão para dar aos filhos, quanto mais para nutrir um animal de apetite voraz como os cavalos – símbolo da condição social elevada, elemento comumente referido na comédia antiga, como no enredo de *Nuvens*, com o filho que dilapida o patrimônio do pai com gastos em equitação. A figura do escaravelho contraposta ao Pégaso, como já vista nos primeiros versos da peça, é uma das personagens mais cheias de simbolismo dentre todas as que figuram no entorno dos alimentos. No caso aqui examinado, a alimentação do animal e do dono é uma das camadas mais profundas da tríplice alegoria: em primeiro plano está a comparação entre o herói cômico e o trágico, Trigeu e Belerofonte; a segunda camada está na comparação de seus animais, Pégaso (ou ainda a Águia da fábula

[31] Cf. Eurípides fr. 306: Πηγάσου πτερόν, mas também Píndaro *Ol.* 13. 64: Πάγασον ζευξαι. Cf. Olson (1998, p. 94).

esópica) e o Escaravelho; por fim, o contraste entre seus alimentos, os cereais, de um lado, e o néctar e a ambrosia, de outro. Se alimentar o animal com "cereais" (σιτία) é visto aqui como um desperdício, o alimento feito de fezes é o ideal não só no aspecto econômico, mas também poético. A comédia é caracterizada em inúmeras passagens como um gênero parasitário, que se utiliza das "sobras" de outros gêneros em sua composição poética, ou melhor, "decomposição". No entanto, como visto em *Acarnenses*, a posição subalterna do gênero é confrontada pelo poeta, exigindo para a comédia também a dignidade e a seriedade da tragédia. Se o herói cômico e seu modo de transporte parecem à primeira vista inferiores aos rivais trágicos, a conclusão da sua jornada será mais feliz do que a de Belerofonte, assim como o Escaravelho consegue atingir o Olimpo e Pégaso fica pelo caminho. A vingança cômica só será completa no final da peça, mas o início fornece os elementos simbólicos para interpretar a jornada de Trigeu, do poeta e de seu gênero dramático. Na primeira cena, a μᾶζα é feita de esterco de asno, uma classe inferior de equino, enquanto aqui são as fezes do próprio Trigeu que nutrem o escaravelho – o protagonista/poeta nutrindo a própria criatura.[32]

Na despedida da filha e posterior decolagem do protagonista rumo ao Olimpo, os alimentos do dia a dia figuram na oposição entre mundo terreno e divino, com Trigeu já tratando seu animal pelo nome do parodiado:

TRIGEU
Vamos, Pégaso, boa viagem!
Anda logo, tilintando as correntes de ouro,
Com as orelhas para trás.
O que foi? O que está fazendo? Para onde
Está apontando o nariz? Para as latrinas?
Levante-se bravamente da terra,
Abrindo as asas na corrida
E vá direto até a morada de Zeus!
Mas tire o nariz da fossa
E dos cereais do dia a dia.

ἀλλ' ἄγε, Πήγασε, χώρει χαίρων,
χρυσοχάλινον πάταγον ψαλίων
διακινήσας φαιδροῖς ὠσίν.
τί ποεῖς, τί ποεῖς; ποῖ παρακλίνεις
τοὺς μυκτῆρας; πρὸς τὰς λαύρας;
ἵει σαυτὸν θαρρῶν ἀπὸ γῆς,
κᾆτα δρομαίαν πτέρυγ' ἐκτείνων

[32]Cf. Sells (2018, p. 119-46).

ὀρθὸς χώρει Διὸς εἰς αὐλάς,
ἀπὸ μὲν κάκκης τὴν ῥῖν' ἀπέχων,
ἀπό θ' ἡμερίων *σίτων* πάντων.
(*Paz*, v. 154-163)

Em meio a seu delírio, notado pela filha pequena, o protagonista imagina agora a equivalência literal com o animal mitológico, nomeado como Pégaso e possuidor de "correntes de ouro" (v. 155, χρυσοχάλινον).[33] O delírio logo é interrompido pela realidade, com o animal chafurdando no esterco em busca de comida, incluída aí a do próprio Trigeu, suas provisões de "cereais do dia a dia" (v. 153, ἡμερίων σίτων). O instinto do animal é diametralmente oposto às intenções do herói, que pede que ele "abra as asas" para subir até Zeus, enquanto o focinho está afundado na latrina. Os alimentos aqui indicam mais uma vez uma dicotomia entre o terreno e o divino, com o σῖτος configurando o tipo de alimento da terra em oposição ao que encontrarão quando chegarem ao céu (o néctar e a ambrosia, como seria de se esperar).[34] As oposições podem ser acumuladas em diversos pares: humano e divino, cômico e trágico, alto e baixo, pobreza e riqueza, e, por fim, o esterco (como recheio da μᾶζα) e os cereais (particularmente o σῖτος), figurando como um dos principais significantes para um dos polos.

Antes da chegada de Trigeu ao Olimpo, o Coro entra em cena direcionando sua fala para "todos os gregos" (Πανέλληνες):

CORO:
Venham todos, inspirados, em busca da salvação!
Que todos os gregos ajudemos, se nunca o fizemos,
Nos livramos dos agrupamentos e dos horríveis uniformes vermelhos.
Pois esse é o raiar do dia para os odiadores de Lâmaco.
Então nos diga o que fazer e torne-se nosso condutor.
Pois nem imagino partir hoje,
Antes de, com picaretas e máquinas, trazer para a luz
A maior entre todas as deusas e a que mais ama as vinhas.
TRIGEU
Vocês não farão silêncio? Pois assim a euforia por esse trabalho
Vai reacender lá dentro a Guerra, com tanta gritaria.
CORO
Mas ao escutar tal proclamação nos alegramos,
Pois não foi dito: "apresente-se com as provisões de cereais para três dias"

[33] Atributo do cavalo Pégaso tradicional na poesia lírica, como em Píndaro *Ol.* 13.63-66.

[34] O sentido pode ser tanto de "comida cotidiana" quanto uma marca mais específica de "mortal" (cf. Sóf. *Ájax*, v. 398; Eur. *Fenícias*, v. 1512). Cf. Paduano (2002, p. 75) com a tradução por "alimenti mortali" para marcar essa oposição.

ΧΟΡΟΣ
δεῦρο πᾶς χώρει προθύμως εὐθὺ τῆς σωτηρίας.
ὦ Πανέλληνες, βοηθήσωμεν, εἴπερ πώποτε,
τάξεων ἀπαλλαγέντες καὶ κακῶν φοινικίδων·
ἡμέρα γὰρ ἐξέλαμψεν ἥδε μισολάμαχος.
πρὸς τάδ' ἡμῖν, εἴ τι χρὴ δρᾶν, φράζε κἀρχιτεκτόνει·
οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπως ἀπειπεῖν ἂν δοκῶ μοι τήμερον,
πρὶν μοχλοῖς καὶ μηχαναῖσιν εἰς τὸ φῶς ἀνελκύσαι
τὴν θεῶν πασῶν μεγίστην καὶ φιλαμπελωτάτην.
ΤΡ. οὐ σιωπήσεσθ', ὅπως μὴ περιχαρεῖς τῷ πράγματι
τὸν Πόλεμον ἐκζωπυρήσετ' ἔνδοθεν κεκραγότες;
ΧΟ. ἀλλ' ἀκούσαντες τοιούτου χαίρομεν κηρύγματος·
οὐ γὰρ ἦν ἔχοντας ἥκειν *σιτί'* ἡμερῶν τριῶν.
(*Paz,* v. 301-312)

A mensagem a ser passada pelo coro é de paz e união, já que todos os gregos deveriam abandonar seus "terríveis uniformes vermelhos" (v. 303, κακῶν φοινικίδων), usados tanto por espartanos como por atenienses durante a guerra.[35] A missão do coro é recebida com alegria, por tratar-se da busca da "maior entre todas as deusas" (v. 308, τὴν θεῶν πασῶν μεγίστην), precisamente por seu "amor pelas vinhas" (v. 308, φιλαμπελωτάτην). A euforia é tamanha que o herói cômico alerta o coro sobre o barulho, que pode "reacender a Guerra" (v. 310, τὸν Πόλεμον ἐκζωπυρήσετ') que estava adormecida. A alegria é justificada por um fato específico: o coro lembra que os cidadãos não mais precisariam ouvir a temida chamada: "apresente-se com as provisões de cereais para três dias" (οὐ γὰρ ἦν ἔχοντας ἥκειν σιτί' ἡμερῶν τριῶν). A mesma expressão ocorre em *Acarnenses* (v. 197) para contrapor o passado à paz (ficcional) conquistada com a ajuda da comédia. Com tal ironia mordaz, o poeta pretende mostrar que a guerra, feita em âmbito público, consome até mesmo os recursos privados dos cidadãos, que devem levar para a batalha a própria refeição.[36]

Já na segunda parte da peça, depois chegar até o Olimpo e cumprir a sua missão, Trigeu busca seu Escaravelho com a intenção de retornar para casa, mas ele não esperava por uma surpresa, anunciada por Hermes:

TRIGEU
Ó escaravelho, voltemos para casa!
HERMES
Ele não está mais aqui...

[35]Cf. Henderson (1998b, p. 467, n. 23). Cf. Sommerstein (1985), com a emenda de κακῶν por καλῶν.

[36]Sobre a alimentação dos soldados em campanha, cf. *Acarn.* v. 197, *Vesp.* v. 243, *Pa.* v. 1182.

TRIGEU
Onde ele se meteu?
HERMES
Ele foi para a carruagem de Zeus, o que porta o raio.
TRIGEU
Desgraçado! E onde ele encontra cereais?
HERMES
Ele comerá a ambrosia de Ganimedes.

ΤΡ. ὦ κάνθαρ', οἴκαδ' οἴκαδ' ἀποπετώμεθα.
ΕΡ. οὐκ ἐνθάδ', ὦ τᾶν, ἐστι.
ΤΡ. ποῖ γὰρ οἴχεται;
ΕΡ. ὑφ' ἅρματ' ἐλθὼν Ζηνὸς ἀστραπηφορεῖ.
ΤΡ. πόθεν οὖν ὁ τλήμων ἐνθάδ' ἕξει *σιτία*;
ΕΡ. τὴν τοῦ Γανυμήδους ἀμβροσίαν σιτήσεται.
(*Paz*, v. 720-724)

A debandada do escaravelho para o lado divino vem introduzida por mais uma paródia do Belerofonte euripidiano (fr. 312 TrGF), com a resposta de Hermes sobre a "carruagem de Zeus, o que porta o raio" (v. 724, ὑφ' ἅρματ' ἐλθὼν Ζηνὸς ἀστραπηφορεῖ). A preocupação de Trigeu é como o animal conseguiria arranjar os "cereais" (v. 723, σιτία) para se alimentar no novo ambiente, mas a mudança de ares vem acompanhada de uma nova dieta, feita com a ambrosia de Ganimedes, o jovem príncipe troiano raptado por Zeus devido a sua beleza, para servir aos deuses o seu repasto, como se vê desde Homero (*Il.* 5 v. 265-6; 20 v. 231-5) e Hesíodo (*Teog.* v. l345–50). A oposição entre nutrição divina e humana é só um dos pontos a serem destacados, escondendo-se outros motivos na referência ao belo jovem capturado por Zeus. É precisamente a primeira cena da peça, em que o escaravelho se alimentava de estrume, que explica a menção ao jovem neste momento: lá o público já havia sido informado de que o animal apreciava uma massa feita com fezes de "jovens" (v. 11, παιδός). O humor é do tipo de escárnio aos jovens pervertidos (relacionados com o sexo anal e, portanto, com as fezes) tão frequentemente encontrado ao longo das comédias, com a sua contraposição de hábitos antigos e tradicionais aos novos e degenerados.[37]

A oposição entre alimentação divina e humana fica mais clara na peça analisada na sequência, *Aves*, com o conflito entre os deuses olímpicos e os pássaros, assumindo o papel de novas divindades.

[37] Cf. Olson (1998, p. 215).

2.3 Comida de passarinho

Outra peça em que o vocabulário dos cereais tem importância central é *Aves*, na qual o enredo gira em torno da fundação de uma nova cidade no céu, como resposta ao caos instalado na terra, mais especificamente em Atenas. A peça foi encenada em 414 a.C., trazendo o protagonista Pisetero (nome que lembra a qualidade de "persuasor", típica dos atenienses) e seu ajudante Evélpides (significando o "esperançoso") em mais uma viagem pelo céu, com o tema da fundação de uma nova cidade, tão caro à tradição literária antiga. Na jornada empreendida pelo protagonista, a busca é pelo rei mítico Tereu, o qual indicaria o lugar adequado para a fundação, já que ele possuía a experiência de ter sido tanto um humano, como um pássaro, como conta a sua narrativa mítica. No entanto, para executar os planos de construção da "Cuconuvolândia" (como traduz Duarte, 2000a), os heróis, transformados em pássaros, devem desafiar os deuses como senhores do céu, aos quais os homens precisam a partir de então fazer sacrifícios e libações.

A fuga da terra corrompida, Atenas, por causa dos hábitos degenerados, a rotina beligerante e o gosto pelos julgamentos e tribunais, pode ser concebida como mais um tipo de comédia utópica, devido ao conflito entre natureza e cultura, com o escape em direção a uma natureza primordial, como visto nos fragmentos dos demais poetas cômicos no primeiro capítulo.[38] No entanto, como nota Duarte (2000a, p. 14), o escapismo comum ao tipo clássico da utopia literária não parece ser o caso em *Aves*, já que a busca dos protagonistas não é por uma paragem tranquila e bucólica, mas pela fundação de uma nova cidade, explicação pela qual levam consigo utensílios, como panelas sacrificiais e coroas de mirto para o ritual de fundação (v. 43). Os alimentos e os sacrifícios para as novas divindades têm amplo destaque na trama, com algumas passagens marcantes em que os grãos figuram como o novo padrão de sacrifícios não cruentos.

Se em *Paz* (produzida em 421 a.C.) o contexto político está claramente presente ao longo de toda a peça, em *Aves* (encenada em 414 a.C.) é mais discutível até que ponto o enredo reflete questões históricas contemporâneas. Algumas poucas passagens trazem indicações de eventos reais, como a lembrança da hesitação de Nícias (v. 639) sobre a expedição lançada em direção à Sicília em 415 a.C., quando o político foi indicado como um dos chefes da missão (Tuc. 6. 8. 4). Outro fato histórico que parece ser relatado é a prisão de Alcibíades (v. 154-47) no mesmo ano, acusado de blasfêmia por parodiar os Mistérios de Elêusis, tendo desertado para o lado espartano em seguida (Tuc. 6. 53. 61). Algumas poucas alusões à expedição na Sicília foram tomadas pelos estudiosos para traçar toda uma gama de alegorias com a jornada do herói cômico em sua fuga de Atenas, tendo como paralelo histórico do protagonista Pisetero os oradores atenienses, que persuadiam a população com planos ambiciosos de conquista de

[38] Cf. Konstan (1995, p. 151-177), que faz um bom balanço das diversas propostas de leitura de *Aves*, alegóricas ou não.

novos territórios, como a região itálica.[39]

O papel dos alimentos ao longo da trama é encontrado sobretudo na alimentação das aves, com a ração feita de cereais, uso já encontrado desde Homero para os grãos de trigo e de cevada. No entanto, os usos não se restringem aos alimentos para os animais, apresentando um papel importante também quando relacionados ao abastecimento da cidade, com os cereais produzidos fora de Atenas, sobretudo vindos do Egito e da Fenícia, citados como famosos produtores agrícolas, dada a fertilidade de seus solos. Veremos todas as ocorrências dos vocábulos selecionados, para posteriormente compará-los. Dentre o léxico utilizado para se referir aos grãos, encontramos concentradas em dois vocábulos as ocorrências em *Aves*, a saber: o trigo (πυρός) e a cevada (κριθή).

2.3.1 Papa-cevada (κριθοτράγος) e Ajunta-grãos (σπερμολόγος)

A primeira ocorrência dos grãos em *Aves* surge em uma invocação às novas divindades aladas, na forma de um composto, formado a partir do verbo para "comer, devorar" (τράγω) mais o substantivo para a "cevada" (κριθή): o "papa-cevada" (κριθοτράγος), na tradução de Duarte (2000a):

> Epopoí, popopopopopoí,
> Vió, vió, vim, vim, vim, vim,
> Vinde para cá, quem como eu é alado,
> Todos quantos vos alimentais nos bem semeados campos
> Dos camponeses, tribo infinita dos papa-cevada
> Dos ajunta-grãos, raça
> De voo veloz e gostoso gorjeio;
> Todos quantos em bando, nos sulcos da terra,
> Titubeais trilhando em torno dos grãos nus
> Com suave voz:
> Tio-tio-tio-tio-tio-tio-tio-tio.[40]
>
> ΕΠ. ἐποποποῖ ποποῖ, ποποποποῖ ποποῖ,
> ἰὼ ἰὼ ἴτω ἴτω ἴτω ἴτω,
> ἴτω τις ὧδε τῶν ἐμῶν ὁμοπτέρων·
> ὅσοι τ' εὐσπόρους ἀγροίκων γύας
> νέμεσθε, φῦλα μυρία *κριθοτράγων*
> *σπερμολόγων* τε γένη

[39]Cf. Dunbar (1998, p. 2-14).

[40]Todas as traduções de *Aves* são de Duarte (2000a).

ταχὺ πετόμενα, μαλθακὴν ἱέντα γῆρυν·
ὅσα τ' ἐν ἄλοκι θαμὰ
βῶλον ἀμφιτιττυβίζεθ' ὧδε λεπτὸν
ἡδομένᾳ φωνᾷ·
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ.
(*Aves*, v. 227-237)

A invocação aos pássaros para se unirem no ambiente campestre fornece a pista do consumo dos grãos de cevada por parte dos pássaros, na forma do composto "papa-cevadas" (v. 231, κριθοτράγων). A forma é um *hapax*, com o sufixo pouco usual -τράγος, sendo mais comum os compostos com o segundo elemento em -φάγος para designar o ato de comer, engolir ou devorar.[41] Já o segundo composto diz respeito ao ato de semear, já que tais pássaros são chamados de "ajunta-grãos" (v. 232, σπερμολόγων), espécie encontrada em Aristóteles (*História dos Animais* 592b28) como um tipo de gralha, o que também pode sugerir que o uso do termo seja de caráter mais científico do que poético. Os qualificativos que vêm a seguir destoam do registro cômico, já que em tom elevado, com formas como μαλθακὴν e γῆρυν. É de se notar também aqui o uso etimológico do segundo termo do composto, -λόγων, que remete à ideia de "juntar, agrupar, recolher", do qual teria derivado o mais usual "discurso".[42] Para além da etimologia e da formação inusual de compostos, o sentido da passagem é uma invocação à união dos pássaros em torno de um objetivo comum, lembrando do espírito pan-helênico do coro de camponeses em *Paz*.

O contexto aqui é fundamental para a compreensão apropriada da cena isolada, já que o verso 227 introduz um longo canto lírico, com a nomeação de cinco grandes grupos de pássaros, divididos por *habitat* e introduzidos cada qual com um novo metro. A alimentação de grãos entra no primeiro dos grupos, dos pássaros dos campos (v. 230-237), seguidos pelos dos jardins (v. 238-39), das montanhas (v. 240-242), dos pântanos (v. 243-49) e dos litorais ou costeiros (v. 250-51). O complexo de ambientes descreve com precisão o microcosmo do entorno de Atenas, com uma gama de ecossistemas e uma infinidade de espécies de aves que viviam na região.[43]

Os pássaros dos campos aparecem mais uma vez na peça, não mais ao lado do "papa-cevada", mas junto com o trigo, que é referido como uma benesse fornecida por Deméter, em

[41] Cf. Dunbar (1998, p. 160).

[42] Cf. Beekes (2010, p. 841-42): de uma raiz *leǵ- com o sentido de "recolher", como em latim *lego* "coletar", ou de uma raiz sinônima em *les-, como gótico *lisan* "coletar, colher", hitita *less-zi / liss-* "escolher, recolher". O conceito mais usual, como discurso, é também central na peça, com a sátira aos oradores. Também recebe destaque a língua falada pelos pássaros, o grego, o que é problematizado ao longo da peça, como traço ambivalente, por um lado necessário para a criação de novas instituições, mas por outro o responsável pelo ressurgimento das contendas e disputas da terra, reproduzidas na tentativa falha de criação de uma nova *pólis* (cf. de Lucca, 2014).

[43] Cf. Dunbar (1998, p. 155-160); cf. Sommerstein (1987, p. 212-213).

um dos poucos usos do termo diretamente associado à divindade dos cereais por excelência:

> CORO
> E se, por ignorância, julgarem vocês um nada
> e deuses os que estão no Olimpo...
> PISETERO
> Então é necessário que uma nuvem de pardais e
> também de ajunta-grãos se levante e cate nos campos as sementes.
> Depois, que Deméter lhes dê a ração, quando tiverem fome.
>
> ΧΟ. ἢν δ' οὖν ἡμᾶς μὲν ὑπ' ἀγνοίας εἶναι νομίσωσι τὸ μηδέν,
> τούτους δὲ θεοὺς τοὺς ἐν Ὀλύμπῳ;
> ΠΙ. τότε χρὴ στρούθων νέφος ἀρθὲν
> καὶ *σπερμολόγων* ἐκ τῶν ἀγρῶν τὸ σπέρμ' αὐτῶν ἀνακάψαι·
> κἄπειτ' αὐτοῖς ἡ Δημήτηρ *πυροὺς* πεινῶσι μετρείτω.
> (*Aves,* v. 577-80)

Na passagem, a oposição é entre deuses e aves, as quais devem recolher nos campos as "sementes" (v. 579, σπέρμα), enquanto a Deméter cabe dar a eles a ração de "trigo" (v. 580, πυροὺς) – o que recorda a atitude da própria deusa no *Hino Homérico a Deméter*, quando o luto pelo rapto da filha causa o mesmo efeito que os pássaros ao recolherem as sementes dos campos, ou seja, a seca e a fome. Ao lidar com a descrença dos homens na nova ordem de poderes – os pássaros como novas divindades – a relação da agricultura com os deuses, especialmente Deméter, é reforçada na crença arraigada das preces e sacrifícios como fundamentais para produzir a colheita esperada, elemento fundamental da economia antiga.[44] No entanto, a passagem sugere também uma assimetria na relação entre homens e deuses, já que, do ponto de vista de Pisetero, os homens são os mantenedores da existência dos deuses com suas preces e oferendas, não o contrário, já que não recebem nada em troca, ou, se recebiam, eram apenas os transtornos causados pela guerra. Assim, os deuses aparecem como parasitas do trabalho dos homens, modificando a relação tradicional de ajuda mútua entre as esferas. O papel de Deméter na passagem é passível de ser lido com certa ironia, já que ela seria, na verdade, não a provedora do sustento humano, mas a beneficiária das oferendas feitas com os cereais, em formas de pães e tortas.[45]

A promessa de garantia da segurança alimentar feita pelos pássaros à humanidade (v. 588-91), em busca de reconhecimento como benfeitores, é paralela à encontrada em *Paz*, com Trigeu pedindo aos deuses uma safra de grãos generosa. As ofertas dos pássaros aos homens não

[44] Cf Dunbar (1998, p. 265)

[45] Cf. Grilli (2018 [2006], p. 249, n. 176).

param por aí, mas as demais ocorrências dos cereais na peça aparecem conjugadas no binômio trigo e cevada, seja coordenado por uma conjunção, seja em contextos muito próximos, como versos seguidos.

2.3.2 Trigo (πυρός) e Cevada (κριθή)

O uso principal em *Aves* do vocabulário selecionado é do binômio trigo e cevada, de marcado caráter formular. O primeiro exemplo é quando são mencionados territórios distantes como o Egito e a Fenícia, onde o trigo e a cevada eram plantados para depois serem exportados para Atenas:

> PISETERO
> De todo o Egito e também da Fenícia o cuco era rei.
> E cada vez que o cuco dizia "cu-co", então os fenícios,
> Todos eles, o trigo e a cevada ceifavam nos campos.
>
> ΠΙ. Αἰγύπτου δ' αὖ καὶ Φοινίκης πάσης κόκκυξ βασιλεὺς ἦν·
> χὠπόθ' ὁ κόκκυξ εἴποι "κόκκυ," τότ' ἂν οἱ Φοίνικες ἅπαντες
> τοὺς *πυροὺς* ἂν καὶ τὰς *κριθὰς* ἐν τοῖς πεδίοις ἐθέριζον.
> (*Aves,* v. 504-06)

O "cuco" (v. 504, κόκκυξ) já havia sido apresentado ao público anteriormente como o líder do coro (v. 303), um tipo de pássaro que tem a peculiaridade de ser pouco visto nas estações de seca, mas muito notado pelo seu canto (κόκκυ), onomatopeia que forja seu nome.[46] O reinado do Egito e da Fenícia, atribuído a tal espécie, tem mais de um sentido possível, o mais imediato deles o fato de os pássaros serem reconhecidos como divindades nessas localidades, segundo o relato de Heródoto (2. 72-75, 104. 3). O caráter estrangeiro da caracterização traz ainda uma informação sobre um hábito oriental, a "circuncisão", já que os grãos são "ceifados" (v. 506, ἐθέριζον), e, no verso seguinte, o companheiro do herói exclama, em um típico mal-entendido cômico: "Ah, esta é a razão daquele provérbio: circuncidados, ao campo!" (v. 507). A passagem envolve uma série de metáforas sexuais com os alimentos, com os grãos de "cevada" (v. 506, κριθὰς) correspondendo ao órgão genital masculino e os "campos" (v. 507, πεδίοις) ao órgão feminino.[47] A associação da fecundação da terra com a reprodução humana está mais uma vez presente nos alimentos do entorno de Deméter, símbolo do matrimônio legítimo e fecundo, deslocados aqui geograficamente para regiões orientais.

[46] Cf. Dunbar (1998, p. 238).

[47] Mesmo sentido já encontrado para o grão de cevada em *Paz* (v. 964-67); quanto ao sentido sexual dos "campos", este pode ser encontrado também em *Lisístrata* (v. 89).

Quanto à ordem dos alimentos, a coordenação do trigo e a cevada, reflete uma composição fraseológica encontrada desde Homero, na oposição entre os termos para o trigo (πυροί) e a cevada (κριθαί), normalmente no plural, com a ordem dos alimentos mostrando o prestígio social do primeiro em relação ao segundo, o que parece convincente pela comparação fraseológica com outras tradições poéticas indoeuropeias, vistas na conclusão do capítulo. A proximidade maior do termo para cevada (κριθάς) do vocábulo para os campos (ἐν τοῖς πεδίοις), configurando a tirada erótica, poderia induzir o leitor/espectador a pensar erroneamente no plantio anterior dessa variedade, em relação à época de semeadura, dada a ordem de palavras, o que não seria o caso, como nota Sommerstein (1983, p. 229).

A associação de fecundidade se estende ainda ao espaço escolhido para a imagem, seja no Egito, pela irrigação do Nilo e sua abundância natural, seja na Fenícia e outros paraísos idealizados ao oriente. A peça é mais uma com características do gênero utópico, em que o futuro ou passado (no caso ambos, uma retomada do poder primordial das aves e a fundação de uma nova cidade) e o deslocamento geográfico correspondem a estratégias comuns para a localização do *locus amoenus*, já encontrado nos fragmentos utópicos. A associação da produção dos grãos com culturas estrangeiras é mais um fator para atentar à fraseologia detectada por Watkins (1978), não só a respeito de Homero, mas também presente nos textos védicos e persas, na tradição indo-iraniana, assim como em testemunhos das línguas anatólicas, como o hitita.

Outro uso característico dos grãos ocorre em um momento de sacrifícios, que deveriam ser oferecidos primeiro aos pássaros e só depois aos deuses. Embora não apareçam no mesmo verso, novamente o trigo e a cevada são mencionados sucessivamente, dessa vez com a ordem invertida:

> PISETERO
> Ordeno que enviem aos homens outra ave, que, como arauto, proclame:
> Uma vez reis as Aves, às aves devem sacrificar daqui para frente
> E só depois aos deuses, em segundo lugar.
> E que justamente atribuam aos deuses as aves que convêm a cada um.
> Se a Afrodite sacrificar, cevada[48] ao pinto ofereça;
> Se a Posídon alguém sacrificar uma ovelha, ao pato trigo consagre;
> Se a Héracles sacrificar, à gaivota bolos de mel ofereça;
> Se a Zeus Rei alguém sacrificar um carneiro, rei é a ave colhão,
> A quem, antes do próprio Zeus, um mosquito bem colhudo deve-se imolar.
>
> τοῖς δ' ἀνθρώποις ὄρνιν ἕτερον πέμψαι κήρυκα κελεύω,
> ὡς ὀρνίθων βασιλευόντων θύειν ὄρνισι τὸ λοιπόν,

[48] Brunck κριθάς: codd. πυρούς. Adoto a edição de Wilson (2007), que segue a emenda proposta, diferentemente da tradução de Duarte (2000a), que segue a edição de Hall e Geldart (1906), optando pela repetição do vocábulo para o "trigo" (πυρούς) nos dois versos seguidos.

κἄπειτα θεοῖς ὕστερον αὖθις· προσνείμασθαι δὲ πρεπόντως
τοῖσι θεοῖσιν τῶν ὀρνίθων ὃς ἂν ἁρμόττῃ καθ' ἕκαστον·
ἢν Ἀφροδίτῃ θύῃ, *κριθὰς* ὄρνιθι φαληρίδι θύειν·
ἢν δὲ Ποσειδῶνί τις οἶν θύῃ, νήττῃ *πυροὺς* καθαγίζειν·
ἢν δ' Ἡρακλέει θύῃ τι, λάρῳ ναστοὺς θύειν μελιτοῦντας·
κἂν Διὶ θύῃ βασιλεῖ κριόν, βασιλεύς ἐστ' ὀρχίλος ὄρνις,
ᾧ προτέρῳ δεῖ τοῦ Διὸς αὐτοῦ σέρφον ἐνόρχην σφαγιάζειν.
(*Aves*, v. 561-69)

A sequência de sacrifícios às aves é feita de forma paralela à dos deuses, comparando um alimento oferecido aos olímpicos com um que deve ser levado às novas divindades, as aves, que na verdade já foram soberanas em um tempo passado. Primeiro elas planejavam deixar os deuses "famintos" (v. 186), o que é confirmado pelo relato de Prometeu (v. 1514-24) no final da peça, com os deuses desesperados, pois ninguém mais fazia sacrifícios para os antigos governantes do céu.

A primeira comparação se dá entre Afrodite e o pássaro chamado φαληρίδι, traduzido por "pinto" (Duarte, 2000a, p. 107), mantendo o jogo com nome do animal, que recorda a palavra para a genitália masculina (φαλλός).[49] Segundo Dunbar (1998, p. 206) o pássaro seria mais precisamente um "galeão" (*cood*), que não teria como base de sua alimentação os grãos, mas o uso poderia ser motivado por outros fatores que não a precisão zoológica da espécie.[50] Se a associação de Afrodite com o pássaro é clara pela sonoridade que recorda o órgão sexual masculino, o alimento oferecido é um problema maior, envolvendo uma questão de edição. Enquanto na edição adotada aqui, de Wilson (2007), encontra-se no verso 565 o termo κριθὰς, para cevada, na edição da OCT mais antiga, de Hall e Geldart (1906) o termo escolhido é πυροὺς, para trigo. Seguindo a maioria das edições mais recentes,[51] encontramos de novo os dois termos principais para os cereais, mas em ordem invertida, com a cevada precedendo o trigo. Aqui também não se verifica a coordenação entre eles: nem no mesmo verso se encontram, mas no verso imediatamente seguinte.

No caso do trigo, a oferenda é feita para o "pato" (v. 566, νήττῃ), em uma comparação com o sacrifício de uma "ovelha" (v. 566, οἶν) para Posídon. O caráter aquático da ave escolhida

[49]Um jogo similar já aparece em Hesíodo (*Teogonia*, v. 200) com um dos epítetos de Afrodite: ἠδὲ φιλομμηδέα, ὅτι μηδέων ἐξεφαάνθη. O segundo elemento do composto (-μειδής) brinca com a semelhança entre μειδάω, "sorrir", e μῆδος, "genital". Ela seria a que "ama os sorrisos", mas que também "ama as genitálias" ou ainda "o amor da genitália" (dependendo de como se interpreta o composto) – por um lado, porque ela estava relacionada ao desejo por sexo, mas, por outro, porque ela veio do falo decepado.

[50]Cf. Dunbar (1998, p. 206): "the poet is thinking not ornithologically but philologically".

[51]Cf. Dunbar (1998, p. 260) que acolhe o termo para "cevada", baseado no argumento da repetição incomum do mesmo alimento para duas aves diferentes, já que todas as demais possuem um alimento específico para cada uma. Outro ponto a favor da "cevada" é sua simbologia erótica, já encontrada como equivalente do órgão sexual masculino, o que casa bem aqui como alimento ofertado para Afrodite.

como contraponto ao deus marinho é a relação mais lógica possível, mas o fato de Posídon ser mencionado no momento do sacrifício para o estabelecimento de uma nova cidade é também importante, ao recordar a disputa travada pelo deus com Atena para tornar-se o padroeiro da cidade.[52] Ao longo de *Aves* vários ritos e mitos de fundação de cidades são lembrados, com Posídon cumprindo um lugar importante na trama cômica.

O terceiro deus a aparecer é Héracles, conhecido por sua qualificação cômica como um glutão, sobretudo em *Rãs* (v. 62-63) e *Vespas* (v. 60). O pássaro correspondente é a gaivota (v. 567, λάρος), associada à voracidade por alimentos (*Cav.* v. 956, *Nuv.* v. 591), caindo como uma luva como substituta do faminto Héracles no novo panteão. O alimento escolhido como oferenda são os "bolos de mel" (v. 567, ναστοὺς μελιτοῦντας), que têm como principal característica o tamanho avantajado, já presente na sua etimologia,[53] mais uma vez se enquadrando ao apetite do deus e do pássaro em questão. Se, por um lado, o bolo representa uma característica quantitativa, o "mel" (μελιτοῦντας) acrescenta uma informação qualitativa importante, devido ao contexto ritualístico da passagem, já que é um alimento associado com oferendas para divindades ctônicas, como as serpentes de Trofônio em *Nuvens* (v. 507) e possivelmente Cérbero em *Lisístrata* (v. 601). O humor da passagem culminaria no uso do adjetivo ritualístico, marcando o ridículo de uma oferenda tão grandiosa para uma simples gaivota.[54]

Por fim, Zeus é mencionado como o rei dos deuses, ao qual um "carneiro" (v. 568, κριόν) é devotado, em comparação com o novo regente do céu, um "colhão", o "rei dentre as aves" (v. 568, βασιλεύς ἐστ' ὀρχίλος ὄρνις), a quem um "mosquito" (v. 569, σέρφος) deve ser oferecido. A desproporção é a chave da comparação, já que o pássaro mencionado é um tipo conhecido em português como "carriça", "carricinha" ou ainda "carruíra". Mais fundo na escolha da espécie animal comparável a Zeus encontra-se o jogo entre a palavra para "rei" (v. 568, βασιλεύς) e o nome de um pequeno inseto, βασιλίσκος (v. 568), encontrado em uma narrativa atribuída a Esopo, o qual voa em cima de uma águia até o céu, ganhando a corrida contra uma ave superior, conhecida da tradição como o verdadeiro rei entre os pássaros (Pínd., *Píticas* 1.7). A disputa entre o escaravelho e Pégaso em *Paz* recorda o mesmo tipo de apropriação cômica, mais uma vez o animal inferior vencendo a disputa, assim como o exemplo também é retirado de uma fábula esópica, sobre o escaravelho e a águia de Zeus. A oferenda para o novo rei é igualmente ínfima, um "mosquito" (v. 569, σέρφον), mas que deve ser "colhudo", ou mais literalmente "dotado de testículos" (v. 568, ἐνόρχην), ou seja, um macho, substituto cuja característica principal é a mesma do próprio Zeus, a virilidade. Mais cômico ainda é o verbo utilizado no ato sacrificial, descrevendo a ação de "cortar a garganta" (v. 568, σφαγιάζειν), típico ao imolar

[52] Cf. Sommerstein (1987, p. 234).

[53] Cf. nota etimológica no Capítulo 1, n. 88.

[54] Cf. Mastromarco e Totaro (2006, p. 178).

a vítima no altar, mas difícil de conceber no caso de um pequeno inseto.[55]

A última ocorrência do binômio de cereais aparece em uma fala de Pisetero, quando louva o governo dos pássaros, em uma passagem direcionada ao coro, onde são enumeradas as vantagens de um governo dos pássaros, que não precisam de templos mas apenas de árvores para sua morada, nem necessitam de sacrifícios cruentos, mas apenas oferendas de grãos:

PISETERO
Bem melhor não é mesmo?
Primeiro não é preciso
Templos de pedra edificar,
Nem provê-los com áureos pórticos,
Elas sob arbustos e azinheiras habitarão.
Das aves veneráveis
A árvore da oliva será o templo. Nem a Delfos,
Nem a Amon iremos mais sacrificar;
Mas entre os madronheiros
E as oliveiras, de pé
Com grãos de cevada e trigo, lhes rogaremos,
Erguendo ambas as mãos,
Que nos deem nossa parte nos bens.
E isso imediatamente teremos,
Por uns poucos grãos!

ΠΙ. οὐ γὰρ πολλῷ;
πρῶτον μέν <γ'> οὐχὶ νεὼς ἡμᾶς
οἰκοδομεῖν δεῖ λιθίνους αὐτοῖς,
οὐδὲ θυρῶσαι χρυσαῖσι θύραις,
ἀλλ' ὑπὸ θάμνοις καὶ πρινιδίοις
οἰκήσουσιν. τοῖς δ' αὖ σεμνοῖς
τῶν ὀρνίθων δένδρον ἐλάας
ὁ νεὼς ἔσται. κοὐκ εἰς Δελφοὺς
οὐδ' εἰς Ἄμμων' ἐλθόντες ἐκεῖ
θύσομεν, ἀλλ' ἐν ταῖσιν κομάροις
καὶ τοῖς κοτίνοις στάντες, ἔχοντες
κριθάς πυροὺς τ' εὐξόμεθ' αὐτοῖς
ἀνατείνοντες τὼ χεῖρ' ἀγαθῶν
διδόναι τὸ μέρος· καὶ ταῦθ' ἡμῖν

[55]Cf. Dunbar (1998, p. 259-60).

παραχρῆμ' ἔσται
πυροὺς ὀλίγους προβαλοῦσιν.
(*Aves,* v. 611-626)

Em comparação com o reinado de Zeus, os pássaros representam uma economia em relação aos investimentos feitos, já que não serão necessários "pórticos de pedra" (v. 613, οἰκοδομεῖν δεῖ λιθίνους), mas apenas árvores para habitarem, servindo de templo uma "oliveira" (v. 617, ἐλάας). A pedra de que era feita a maioria dos templos na Atenas daquela época costumava ser o mármore que vinha do Monte Pentélico, famosa pedreira próxima de Atenas, que presumivelmente tinha alto custo de extração e transporte para ser usado nas construções públicas. É dito também que não seriam mais prestados sacrifícios em Delfos (v. 618, Κοὐκ εἰς Δελφοὺς), implicando mais uma vez uma redução de custos com as viagens e com as oferendas a serem levadas e depositadas no templo – para além do pagamento do próprio Oráculo, como já implícito no verso 584. Além de Delfos, outro oráculo famoso na antiguidade era o de Amon (v. 619, οὐδ' εἰς Ἄμμων'), identificado pelos gregos com Zeus, o qual foi consultado por personalidades como Creso (Her. 1. 46. 3), o político Nícias (Plut., *Nícias*, 13) e o oligarca Címon (Plut., *Cimon*, 18)[56] – o último, inclusive, ao qual Aristófanes é relacionado como porta-voz político, líder de certo setor oligárquico ateniense.[57]

Os grãos de cevada e de trigo aparecem aqui invertidos quanto a sua colocação fraseológica usual, com a cevada precedendo o trigo, além de não estarem coordenados por nenhuma conjunção, apenas justapostos parataticamente.[58] Se, na sintaxe, a ordem dos grãos não corresponde exatamente ao esperado, no âmbito da pragmática o contexto deixa claro o ambiente ritual, percebido pelo uso do verbo para "orar, rogar" (v. 622, εὐξόμεθ') e o gestual, ao "levantar as mãos" (v. 623, ἀνατείνοντες τὼ χεῖρ') em direção ao céu.[59] A nova prática ritual em honra aos pássaros não difere, na forma, dos hábitos já presentes nos sacrifícios aos deuses, com a diferença fundamental na economia dos recursos ofertados, os grãos em vez de animais. O que o herói cômico pede de volta aos pássaros é apenas a sua parte no conjunto de bens produzidos pelos próprios humanos. A menção desdenhosa aos "poucos grãos de trigo" (v. 626, πυροὺς ὀλίγους) no último verso revela o estratagema dos pássaros para convencer a humanidade, batendo na mesma tecla que os itens anteriores, como templos e pórticos que custavam muito mais do que as árvores e grãos exigidos pelas aves.[60]

[56]Cf. Dunbar (1998, p. 276)

[57]Cf. de Ste. Croix (1996, p. 42-64).

[58]Na edição de Wilson (2007) ele propõe um τ' posposto para dar conta da coordenação, enquanto na edição de Coulon (1963[1928]) a solução é uma vírgula entre os termos cerealísticos: κριθάς, πυροὺς...

[59]Cf. Sommerstein (1987, p. 238).

[60]Cf. Dunbar (1998, p. 276-277).

2.4 Os cereais na comédia: economia agrária e mitologia da fertilidade

Ao organizarmos as tendências de uso dos grãos, pães e massas (como metáforas ou de forma literal) nas passagens recolhidas, seria possível traçar algumas linhas gerais, divididas em três tipos mais frequentes: a) uso econômico dos campos e da abundância agrícola, em oposição ao contexto bélico de penúria material no presente; b) uso mítico-religioso, em passagens rituais e sacrificiais em honra aos deuses, ou aos pássaros como divindades (no qual podemos incluir o uso de metáforas eróticas, relacionadas à fertilidade); c) uso poético, particularmente para qualificar o gênero cômico, característico pelo apelo à materialidade, tendo nos alimentos uma das fontes principais de seu simbolismo (tanto a agricultura em geral, quanto mais especificamente nas figuras da μᾶζα de esterco em *Paz* e da vinha, do vinho e do vinhete em *Acarnenses*, a ser tratado no terceiro capítulo).

A divisão proposta pode ser mais bem entendida ao acrescentarmos mais uma clivagem: entre a economia antiga, de um lado, com a agricultura como seu motor produtivo (infra-estrutura), sendo a produção do campo um dado fundamental para sua manutenção e por isso louvado pela comédia; do outro lado, no uso mítico e poético dos alimentos, encontra-se o elemento ideológico, por meio da religião e da arte (super-estrutura), com a configuração mitológica de Deméter em torno do matrimônio e da fertilidade como mantenedora da ordem cósmica e social – ameaçada em tempos de guerra, constituindo a comédia um gênero essencialmente tradicionalista e crítico das inovações, tanto poéticas como políticas. Assim, como diz a epígrafe de Virgílio escolhida para o capítulo, foi Ceres (Deméter) que primeiro "*uertere terram instituit*", no entanto "*mox frumentis labor additus*".

2.4.1 Os cereais na produção agrícola e o idealismo cômico

Os grãos claramente cumprem um papel fundamental em *Aves* na alimentação dos pássaros como novas divindades, assim como em *Paz* na celebração idílica dos campos da Ática. Se olharmos para as ocorrências nas demais peças de Aristófanes, a faceta econômica, já presente em *Paz* na cena da filha faminta, aparece na figura do pagamento em determinada quantidade de grãos, como é o caso em *Vespas* (v. 718). Em uma cena de debate entre o pai e o filho, o velho viciado em julgamentos é repreendido pela ingenuidade demonstrada na vida pública, já que o ancião Filocléon (amante do governante Cléon) é enganado pelos políticos locais que prometem que lhe dariam a ilha de Eubeia (v. 715, τὴν Εὔβοιαν διδόασιν ὑμῖν), mas acabam apenas por pagar aos juízes a sua porção de cereais (v. 716 σῖτον ὑφίστανται κατὰ πεντήκοντα μεδίμνους ποριεῖν), ou ainda em cevada (v. 718 ἔλαβες κατὰ χοίνικα κριθῶν).[61]

[61] O termo χοῖνιξ pode significar tanto uma medida como um tipo de pão (cf. LSJ s. v. χοῖνιξ: "a dry measure, esp. for corn; the choenix of corn was one man's daily allowance").

O termo para cevada tem apenas mais duas ocorrências no *corpus* aristofânico, em *Cavaleiros*, confirmando o mesmo uso político-econômico do alimento, já que ele aparece no final da peça quando o Povo (Dēmos), convencido pelo Salsicheiro demagogo, diz: "entrego-me nas tuas mãos, para me guiares na velhice e me reeducares" (v. 1098-99), em um típico fechamento cômico com o rejuvenescimento do herói idoso. A resposta do Paflagônio (representando Cléon), o demagogo derrotado, é exemplar: "Sou eu quem vai te arranjar a cevada do dia a dia" (v. 1001, ὡς ἐγὼ κριθὰς ποριῶ σοι καὶ βίον καθ' ἡμέραν). A tréplica do Povo é negativa: "não suporto mais ouvir sobre cevada" (v. 1002, Οὐκ ἀνέχομαι κριθῶν ἀκούων) visto que por uma ninharia de grãos o político já o tinha enganado antes (v. 1003, ἐξηπατήθην ὑπό τε σοῦ). O sentido aqui é exatamente o mesmo encontrado em *Vespas*, quando o velho que idolatra Cléon é acusado pelo filho de ser usado pelos políticos em troco de um punhado de grãos.

Se a cevada é desprestigiada em diversas passagens, o trigo, com a sua superioridade na hierarquia entre os antigos, aparece no contexto da alimentação dos pássaros divinos em *Aves*, como ração fornecida por Deméter. Ou ainda em *Paz*, quando o protagonista pede à mulher que prepare uma refeição com trigo e feijões em comemoração ao casamento, para o qual até mesmo os escravos estariam convidados e dispensados do trabalho nos campos. Em uma passagem de *Lisístrata*, o trigo aparece no mesmo cenário comemorativo, junto com o pão e a farinha, simbolizando a fartura:

> Se um de vocês não tem comida e sustenta criados
> E muitas crianças pequenas,
> Pode pegar em minha casa fina farinha, mas
> Meu pão de litro é a olhos vistos um rapazola.
> Quem dentre os pobres queira, vá
> A minha casa com bolsas e sacos para pegar
> O trigo. Meu escravo Mânio os encherá.[62]
>
> εἰ δέ τῳ μὴ *σῖτος* ὑμῶν
> ἐστι, βόσκει δ' οἰκέτας καὶ
> σμικρὰ πολλὰ παιδία,
> ἔστι παρ' ἐμοῦ λαβεῖν *πυρίδια* λεπτὰ μέν, ὁ δ'
> *ἄρτος* ἀπὸ χοίνικος ἰδεῖν μάλα νεανίας.
> ὅστις οὖν βούλεται τῶν πενήτων ἴτω
> εἰς ἐμοῦ σάκους ἔχων καὶ
> κωρύκους· ὡς λήψεται *πυ-*
> *ρούς*. ὁ Μανῆς δ'
> οὑμὸς αὐτοῖς ἐμβαλεῖ.

[62] Tradução de Duarte (2005, p. 86).

(*Lisístrata*, v. 1203-1212)

Com o uso de vários termos para designar os cereais, o Coro convida aos "pobres" (v. 1209, τῶν πενήτων) que entrem em sua casa com sacos para recolher um punhado de "trigo" (v. 1211, πυρούς), assim como oferece o "cereal" (v. 1203, σῖτος) aos chefes de família, com "muitas crianças pequenas" (v. 1205, σμικρὰ πολλὰ παιδία) e "escravos domésticos" (v. 1204, οἰκέτας) para manter. Um terceiro elemento aparece na forma da "farinha fina" (v. 1206, πυρίδια λεπτὰ), que estava disponível para quem quisesse "pegar" (λαβεῖν), não a feita de cevada (ἄλφιτα), como visto anteriormente, mas produzida com grãos de trigo, como o próprio radical do nome revela (πυρ-). Por fim, o "pão de trigo" (v. 1207, ἄρτος) é comparado a um "rapaz" (v. 1207, νεανίας), dado o efeito de crescimento da massa exercido pela fermentação, semelhante ao desabrochar da juventude física na puberdade. Para maior semelhança com a cena de *Paz*, os escravos também são mencionados, inclusive com o mesmo nome típico (Manes), mas, em *Lisístrata*, ele executa a função de encher as bolsas dos pedintes com trigo, enquanto em *Paz*, os escravos são dispensados do trabalho para tomar parte na refeição comum – mais condizente com os tempos utópicos da era de Cronos vista nos fragmentos, com a abolição do trabalho e da escravidão.

Mais um uso político-econômico do trigo ocorre em *Tesmoforiantes*, quando o coro defende a conduta ética das mulheres em oposição aos homens desonestos, que roubam "cinquenta talentos do tesouro público" (v. 811, πεντήκοντα τάλαντα εἰς πόλιν ἔλθοι τῶν δημοσίωνν), enquanto as mulheres no máximo furtam uma "cesta de trigo" (v. 813, φορμὸν πυρῶν) do marido. A "cesta de trigo" (φορμὸν πυρῶν) significa um valor ínfimo comparado aos "talentos" (τάλαντα) afanados pelos homens, os quais são responsáveis pela condução da "cidade" (πόλις), enquanto às mulheres cabe a gestão da "casa" (οἶκος). Outros usos do trigo não aparecem na forma dos grãos, mas já preparado em um tipo de "torta" (πυραμοῦς), como em *Tesmoforiantes* (v. 94), com o sentido de um prêmio a ser conquistado. Em *Tesmoforiantes*, o Parente de Eurípides diz ao tragediógrafo que eles conquistarão um "prêmio" (na tradução de Duarte, 2005, para πυραμοῦς) pela sua atuação no festival religioso, disfarçado de mulher com o figurino emprestado pelo poeta.

Assim como os grãos possuem um significado econômico em grande parte dos usos, os alimentos prontos, como o pão de trigo e a massa de cevada, encontram-se também ao redor da esfera econômica. Em *Paz*, a falta de pão é lembrada pelo choro da filha de Trigeu com fome, pois o pai não possui dinheiro para comprá-lo. Já em *Lisístrata*, ele é fornecido aos necessitados. Em *Cavaleiros* o pão de trigo é colocado ao lado das carnes e peixes, como comidas contrabandeadas por Cléon do Pritaneu, itens de que "nem mesmo Péricles podia se gabar" (v. 283, οὗ Περικλέης οὐκ ἠξιώθη πώποτε). Na mesma peça o demagogo é acusado também de usufruir da "refeição" (σίτησις, v. 573) no Pritaneu sem ter direito, e, como se não bastasse, ainda levava restos de comida para casa.

A política da cidade desponta, na maior parte das vezes, como um saco sem fundo, devorando a produção do campo. Mas a relação entre campo e cidade não é tão estanque como pode parecer aos olhos modernos, como nota Wilkins (2000, p. 160), já que muitos cidadãos do campo tinham enorme influência nos assuntos políticos da cidade, assim como a região da Ática e seus povoados rurais estavam totalmente integrados com a cidade de Atenas.[63] A distinção entre campo e cidade, no entanto, como representantes de estilos de vida e valores distintos, pode ser vista como uma noção presente no público receptor das peças cômicas, já que diversas vezes opostos ao longo das obras. Na realidade histórica e política, as diferenças não eram tão marcadas, servindo antes como forma de idealização de uma vida camponesa primitiva, alheia aos problemas da cidade.

Em uma perspectiva mais geral sobre o papel da agricultura e da produção de cereais na comédia antiga, uma clara idealização da região rural da Ática aparece em cena, por oposição à realidade do solo árido, em comparação com outras regiões da Grécia, como as férteis planícies da Beócia, ou ainda mais distantes, como o citado Egito. Nesse ponto, o papel ideológico da comédia é reforçado, assim como nas utopias pré-agricultura, destacando o papel central da produção do campo como garantidor das "benesses" (ἀγαθά) tão mencionadas em relação aos grãos. Wilkins ainda observa o papel econômico da produção do campo presente em autores como Xenofonte, Aristóteles e Tucídides, contrastando com a visão da comédia:

> Uma das principais prioridades da comédia antiga era garantir *agatha* ou benesses, a riqueza e os recursos da Ática, cujas receitas principais foram identificadas por Xenofonte como derivadas da agricultura, pesca e mineração de mármore e prata; o que falta à pólis, diz Xenofonte, é facilmente importado por via marítima. A abordagem da comédia sobre a riqueza é frequentemente muito diferente daquela de Xenofonte, ou mesmo de Tucídides ou Aristóteles; a importação de grãos, uma questão política contenciosa e uma prioridade para a assembleia democrática, é de menos interesse para os poetas cômicos [...]. Algumas dessas formas de produção de riqueza podem ser problematizadas na comédia e contrastadas umas com as outras - agricultura e comércio, por exemplo - mas em geral a comédia buscava preservar a cidade, garantindo a riqueza e o bem-estar representados pelas *agatha*, que, importadas ou produzidas localmente, constituem a abundância tão desejada e celebrada com os festivais, celebrações e música no final de muitas peças. (Wilkins, 2000, p. 104)[64]

Fazendo apenas a retificação de que a importação de grãos parece estar implícita na passagem sobre o plantio de trigo e cevada no Egito e na Fenícia, em *Aves*, a proposição de Wilkins

[63] Cf. Wilkins (2000, p. 160): "The division between city and country is familiar in the mental landscape of Attica but at odds with the reality of political and family allegiances. Many citizens have interest in both town and country; and many 'countrymen' – even comic coutrymen – were influencial in prolonging war and litigation, wich comedy sometimes present as urban concerns. [...] In many ways Athens and Attica formed an integrated polis of urban and rural demes, within which tensions inevitably arose, tensions which were reflected in politics, drama, and literature".

[64] Tradução de minha autoria.

da agricultura como personificação idealizada das "riquezas" da região da Ática é constatada no exame das ocorrências. Uma característica marcante da comédia é retratar a área rural da Ática de forma um tanto distorcida, como provedora de todas as necessidades da cidade, deixando de lado o papel das importações.[65]

Dentre as formas de criação de riqueza diversas, como a agricultura e o comércio, a comédia se concentra particularmente na primeira. No entanto, muito do humor é obtido às custas dos personagens simplórios do campo, sendo a oposição com a cidade algo artificial, já que a maior parte da população vivia no campo e muitos proprietários de terras viviam na cidade (Tuc. 2.14). A propriedade da terra era, na Atenas clássica, um direito permitido apenas aos cidadãos atenienses, o que de forma inversa também significa que todo proprietário de terras era automaticamente um cidadão. A divisão da terra em propriedades dos cidadãos (ausente nos tempos míticos de Cronos, como visto) é um fator fundamental para entender o louvor da comédia ao campo e como funcionava a produção agrícola na Grécia, mas não só, já que a economia agrária perdurou por muito tempo no mundo antigo. Ao tratar das peculiaridades da economia antiga, vem a calhar uma observação geral de Marx sobre a economia agrária das civilizações antigas (especificamente sobre o modo de produção escravocrata praticado na Grécia e em Roma),[66] para a análise da relação do indivíduo com a sua propriedade nas comédias estudadas:

> Em todas essas formas em que a propriedade de terra e a agricultura constituem a base da ordem econômica e, por conseguinte, em que a produção de valores de uso é a finalidade econômica, a reprodução do indivíduo nas relações determinadas com sua comunidade e nas quais ele constitui a base da comunidade – em todas essas formas existe: 1) apropriação da condição natural do trabalho, da terra – tanto como instrumento original do trabalho, laboratório, quanto depósito das matérias-primas – não pelo trabalho, mas como pressuposto do trabalho. O indivíduo simplesmente se relaciona às condições objetivas do trabalho como sendo suas [próprias] condições; relaciona-se a elas como a natureza inorgânica de sua subjetividade, em que esta realiza a si própria; a principal condição objetiva do trabalho não aparece, ela própria, como produto do trabalho, mas está dada como natureza; de um lado, o indivíduo vivo, de outro, a terra como a condição objetiva de sua reprodução; 2) mas esse comportamento em relação ao território, à terra, como propriedade do indivíduo trabalhador – o qual, por isso, não aparece de antemão, nessa abstração, unicamente como indivíduo trabalhador, mas tem na propriedade da terra um modo de existência objetivo, que está pressuposto à sua atividade e da qual não aparece como mero resultado, e que é um pressuposto de sua atividade da mesma maneira que sua pele ou seus órgãos sensoriais, os quais ele de fato também reproduz e desenvolve etc. no processo vital, mas que, por sua vez, são pressupostos desse processo de reprodução – é imediatamente

[65] Cf. Garnsey (1989, p. 34-43) sobre a insegurança alimentar na antiguidade em momentos de crise.

[66] A aplicação das categorias sociológicas modernas para o estudo das civilizações antigas é um longo debate dentro da área dos clássicos, o qual tratei brevemente na Introdução, retomando as ideias de historiadores e economistas, desde o século XIX, como Bücher, Mayer, Marx, Weber, passando pelas contribuições do século XX, de autores como de Ste. Croix, Finley, Vidal-Naquet, até outros mais recentes, já no século XXI, ligados sobretudo aos estudos das "economics".

> mediado pela existência originada natural e espontaneamente, mais ou menos historicamente desenvolvida e modificada, do indivíduo como membro de uma comunidade – a sua existência natural como membro de uma tribo etc. Um indivíduo isolado teria tão pouca possibilidade de ter propriedade de terra quanto de falar. (Marx, 2011 [1957], p. 397)

Quando tratamos do termo *economia* ao analisar uma obra literária produzida na Atenas do século V a.C., é fundamental não perder de vista a diferença conceitual implicada no estudo de "economias industriais" modernas (dentro das diferentes fases do capitalismo) e as "economias agrárias" da antiguidade,[67] baseadas na propriedade da terra como pressuposto da cidadania, como na Atenas clássica.[68] No caso aqui estudado, a Atenas das décadas de 420 e 410 a.C., o modelo de economia agrária é visível não apenas nas obras historiográficas, de forma mais objetiva, mas também nas literárias, mesmo considerada a distorção cômica para seus próprios fins. Ao tratar da produção do campo nas comédias, Aristófanes deixa claro que a "riqueza" (ἀγαθά) produzida pelos camponeses tem como finalidade, na visão destes, um usufruto de uma vida prazerosa e longe dos problemas e conflitos. Embora os grãos simbolizem em muitos momentos um equivalente para medidas de troca e comércio (o que mostra que o dinheiro não era a forma única do fluxo de mercadorias), o caráter fundamental aludido nos cereais é justamente a apropriação da produção pelos próprios cultivadores da terra, como expresso no casamento de Trigeu ao final de *Paz*, com a interrupção do trabalho nos campos, feito pelos escravos (outro dado fundamental do modo de produção da antiguidade grega). Ou seja, o "valor de uso" é a "finalidade econômica" dos camponeses, representando "a reprodução do indivíduo nas relações determinadas com sua comunidade". É dessa forma que Trigeu vê o seu papel no processo e assim Hermes enxerga a reunião de camponeses como uma massa de cevada, compacta e indiferenciada, uma unidade simbólica entre os produtores e o fruto do seu trabalho (não alienado).[69]

---

[67] Cf. Weber, *Agrarian Sociology Of Ancient Civilizations* (2013 [1987], p. 147-220). A visão de Weber, como expresso também em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, é antes de continuidade do que de ruptura, embora com a diferença do "espírito" (*ethos*): "Escusado dizer, dada a própria colocação do problema, que aqui se trata apenas do capitalismo da Europa e da América do Norte. 'Capitalismo' existiu na China, na Babilônia, na Antiguidade e na Idade Média. *Mas, como veremos, faltava-lhe precisamente esse ethos particular* " (p. 45, grifos do autor, trad. de Macedo, 2009). Discussões mais recentes sobre a economia agrária antiga podem ser encontradas em Amemiya (2007), Kron (2015), Harris, Lewis e Woolmer (2016), Bresson (2015), sob diferentes perspectivas analíticas e metodológicas.

[68] A questão entre cidadania e posse da terra é um debate longo dentro da historiografia sobre a antiguidade; cf. Ehrenberg (1962 [1951]), Finley (2013 [1981]).

[69] Como ainda observa Marx, na sua análise da economia antiga nos *Grundrisse*, diferentemente da finalidade da produção capitalista, produzir mercadorias, o mundo antigo tinha outro objetivo: "Nunca encontramos entre os antigos uma investigação sobre qual forma de propriedade da terra é a mais produtiva, qual cria a maior riqueza. A riqueza não aparece como finalidade da produção, embora Catão naturalmente possa examinar qual cultivo do campo é o mais rentável, ou até Brutus possa emprestar seu dinheiro aos melhores juros. A investigação é sempre sobre qual modo da propriedade cria os melhores cidadãos. A riqueza só aparece como fim em si mesma entre os poucos povos mercantis – monopolistas do comércio de cargas – que vivem nos poros do mundo antigo, assim como os judeus na sociedade medieval. Agora, a riqueza é, por um lado, coisa, realizada em coisas, em

Os campos não eram trabalhados em vista de uma produtividade máxima, mas respeitado o tempo da natureza, das estações e do descanso (*Paz*, v. 1140), como nota Ehrenberg (1962 [1951], p. 79-80): "O fazendeiro ático não se esforçava muito para arrancar do solo mais do que sua produção natural. A agricultura era uma ocupação sazonal na Ática e, no inverno, após a colheita da azeitona, como no verão, havia muito pouco trabalho".[70] A observação de que os agricultores, diferentemente dos artesãos e comerciantes, não eram considerados na categoria de "trabalhador manual" (βάναυσος)[71] reforça a ideia de que os camponeses, em uma economia agrária, não aparecem de antemão unicamente como indivíduos trabalhadores. A exclusão dos produtores rurais da categoria inferiorizada de trabalhadores manuais ajuda a explicar também a preferência dos poetas cômicos por essa camada da população, em oposição às opiniões negativas encontradas sobre os comerciantes, como pode ser visto em *Cavaleiros* e outras peças de Aristófanes ou ainda em *Ploutoi* de Cratino, com a condenação dos "novos ricos" (νεόπλουτοι) que emergem das atividades ligadas ao comércio.[72]

A condição econômica dos camponeses no final do século V a.C., período da produção das obras de Aristófanes, é importante também para compreender até que ponto a comédia distorce uma realidade histórica e até onde ela contribui para compreender aspectos mais subjetivos da condição desses grupos sociais que figuram com destaque na maioria das comédias que nos chegaram. Os campesinos da região da Ática eram em sua maioria pequenos proprietários de terra, possuindo pelo menos um ou dois escravos para trabalhos domésticos e agrários – como em *Paz* (v. 1144-48) e *Lisístrata* (v. 1202-1215). A condição de possuir ao menos poucos escravos é uma imagem realista dada pela comédia, que em meio ao ambiente ficcional criado nas peças fornece pistas das condições econômicas dos camponeses. No período coberto pela produção de Aristófanes, a situação dos camponeses é descrita por Ehrenberg (1962 [1951], p. 80) como de um "pequeno burguês" (*petit bourgeois*), comparável aos comerciantes e artesãos

---

produtos materiais, com os quais o ser humano se defronta como sujeito; por outro lado, como valor, é simples comando sobre trabalho alheio, não para fins de dominação, mas da fruição privada etc. Em todas as formas, a riqueza aparece em sua figura objetiva, seja como coisa, seja como relação mediada pela coisa, que se situa fora e casualmente ao lado do indivíduo. Desse modo, a antiga visão, em que o ser humano aparece sempre como a finalidade da produção, por estreita que seja sua determinação nacional, religiosa ou política, mostra ser bem superior ao mundo moderno, em que a produção aparece como finalidade do ser humano e a riqueza, como finalidade da produção. De fato, porém, se despojada da estreita forma burguesa, o que é a riqueza senão a universalidade das necessidades, capacidades, fruições, forças produtivas etc. dos indivíduos, gerada pela troca universal?" (Marx, 2011 [1957], p. 399, Trad. Duayer e Schneider). Apesar da comparação parecer favorável ao mundo antigo, não existe aqui uma idealização dele, já que no mesmo trecho Marx define a diferença entre os dois assim: "Por essa razão, o pueril mundo antigo, por um lado, aparece como o mais elevado. Por outro, ele o é em tudo em que se busca a forma, a figura acabada e a limitação dada. O mundo antigo representa a satisfação de um ponto de vista tacanho; ao passo que o moderno causa insatisfação, ou, quando se mostra satisfeito consigo mesmo, é vulgar" (Marx, 2011 [1957], p. 400, Trad. Duayer e Schneider).

[70] Tradução de minha autoria.

[71] Cf. Xenofonte, *Econômicas*, livros 4 e 5.

[72] Cf. Ehrenberg (1962 [1951], p. 87-88).

das cidades, que teriam em tempos de paz uma condição razoável de vida e por isso são os principais responsáveis pela sua busca na peça homônima. Em tempos de guerra, a devastação dos campos e o refúgio dentro dos muros da cidade deterioram continuamente a condição de vida dos pequenos produtores rurais, sendo possível constatar nas duas últimas peças de Aristófanes, *Assembleia de Mulheres* e *Riqueza*, a condição mais depauperada alcançada por esse segmento da população.[73]

A principal idealização, entretanto, é justamente sobre a produção de grãos, já que os principais cultivos da região rural da Ática pareciam ser as vinhas, as figueiras e as oliveiras, dentre outros frutos como mirtilos.[74] O camponês típico da Ática no fim do século V a.C. e começo do IV a.C. produziria tão pouco trigo e cevada que não bastariam nem mesmo para a própria subsistência, como mostra uma passagem de *Assembleia de mulheres* (v. 817-19), em que um camponês diz com satisfação que tinha vendido todas suas "uvas" (βότρυς) e estando com a "boca cheia de cobre" (τὴν γνάθον χαλκῶν ἔχων) iria "comprar farinha no mercado" (εἰς ἀγορὰν ἐπ' ἄλφιτα).[75]

Ao observarmos como é colocada a questão entre o campo e a cidade em *Paz*, pode-se notar tal idealização, já que a adesão a um projeto de paz não é total entre os camponeses, nem entre todos os atenienses. Se os camponeses foram especialmente selecionados como aju-

[73]Cf. Ehrenberg (1962 [1951], p. 80): "The ideal of the small holder as of every *petit bourgeois* was for most part the peaceful and care-free enjoyment of simple pleasures, of food and drink and love. Aristophanes again and again gives expression to such hopes. This is, on the whole, a realistic picture, although in comedy such longings may sometimes be idealized, or at least have a touch of unreality. In war-time many peasants reached the depth of poverty and misery like the man who asks Dikaiopolis for a small share in his peace, while in general it is true that modest and scanty conditions, and modest and simple men, were characteristic features of rural life".

[74]Cf. Ehrenberg (1962 [1951], p. 74).

[75]É precisamente esse o tipo de transação comercial descrita por Marx nas economias pré-capitalistas, no processo sintetizado na fórmula M-D-M, na qual a "mercadoria" (M) inicia e termina o ciclo da troca, mediado pelo "dinheiro" (D), em oposição à fórmula do capital, D-M-D', em que a "mercadoria" (M) é a mediadora, com o "dinheiro" representando o início (D) e a finalidade, acrescida da mais-valia (D'), do processo de troca (que pode ainda ser simplificada na fórmula D-D', no caso do mercado financeiro moderno, que prescinde da mediação de mercadorias). Marx usa exatamente a imagem da troca entre produtores de vinho e de cereais para ilustrar tal processo, no Livro I de *O capital*, quando diz: "Tomemos o processo de circulação na forma em que ele se apresenta como mera troca de mercadorias. Esse é sempre o caso quando dois possuidores de mercadoria compram mercadorias um do outro e, no dia do ajuste de contas, as quantias mutuamente devidas são iguais e cancelam uma à outra. O dinheiro serve, nesse caso, como moeda de conta, para expressar o valor das mercadorias em seus preços, porém não se confronta materialmente com as próprias mercadorias. Na medida em que se trata de valores de uso, é claro que ambas as partes que realizam a troca podem ganhar. Ambas alienam mercadorias que lhes são inúteis como valores de uso e recebem em troca mercadorias de cujo valor de uso elas necessitam. E essa vantagem pode não ser a única. A, que vende vinho e compra cereal, produz talvez mais vinho do que o agricultor B poderia produzir no mesmo tempo de trabalho, assim como o agricultor B poderia produzir mais cereal do que o agricultor A, de modo que A recebe, pelo mesmo valor de troca, mais cereal, e B recebe mais vinho do que a quantidade de vinho e cereal que cada um dos dois teria de produzir para si mesmo sem a troca. Com respeito ao valor de uso, portanto, pode-se dizer que 'a troca é uma transação em que ambas as partes saem ganhando'. Mas o mesmo não ocorre com o valor de troca. [...] O resultado não se altera em nada se o dinheiro é introduzido como meio de circulação entre as mercadorias, e se os atos de compra e venda são separados um do outro. O valor das mercadorias é expresso em seus preços antes de elas entrarem em circulação, sendo, portanto, o pressuposto, e não o resultado desta última" (Marx, 2013 [1890], p. 232-33, trad. Ederle).

dantes do herói na busca pela deusa, isso pode indicar que outros tipos de cidadãos, como os comerciantes, não estavam tão dispostos a um acordo com os espartanos – como mostra a cena culpando os comerciantes de lanças e escudos por lucrarem com a guerra (v. 435-49). Mesmo entre os camponeses, o desejo pela paz não é constante nem uniforme, já que a explicação para o desaparecimento da Paz tem em parte participação deles. Hermes conta que, ao serem enclausurados dentro da cidade devido às políticas de Péricles no início da guerra, os camponeses desenvolveram um espírito de vingança exacerbado, contribuindo para a continuação do conflito com seu apoio irracional aos novos demagogos (v. 601-705).[76] O próprio Trigeu admite, com orgulho, a disposição dos camponeses por vingança (v. 628-29). No relato de Hermes sobre o início das animosidades, são os homens, incluindo os camponeses, os responsáveis pela guerra, não os deuses, que nada influenciaram nas disputas. Embora em certo momento o herói clame pela paz para todos os gregos, em certas ocasiões ele exclui de suas preces os lacônios, os megarenses e os sicilianos (v. 242-250).

Já em *Aves*, a presença dos campos e da economia agrária se dá de forma distinta, não figurando como *habitat* natural do protagonista como em *Paz*, já que Pisetero é antes um habitante da cidade, que foge em busca da fundação de uma nova *pólis* no céu. Se os protagonistas diferem na proveniência, eles se assemelham em muitas coisas, como na idade avançada, assim como na trama vivida por eles. Em *Aves* os deuses não abandonam o Olimpo, mas são desafiados por novos concorrentes no "mercado" de sacrifícios, já que o papel principal desempenhado na peça pelos grãos é quanto à alimentação dos pássaros, em oposição ao repasto destinado aos deuses olímpicos, que desfrutam de sacrifícios cruentos de animais. Em ambas as peças, os deuses são colocados em posições adversas, incomum ao poder supremo que costumam desempenhar, seja na fuga (*Paz*) ou na derrota e sucessão (*Aves*). Além das implicações históricas, econômicas e políticas sobre as quais o poeta cômico trabalha o tema da produção agrícola, os cereais devem ser observados também nas suas relações profundas com a mitologia da fertilidade, ligada sobretudo à Deméter e sua filha Perséfone, mas não apenas, como visto na importância de outros deuses para agricultura, tais quais os relacionados aos domínios ínferos, como Plutos e outras entidades ctônicas (analisadas no primeiro capítulo), ou ainda Dioniso (tratado no terceiro capítulo). Tanto *Paz* como *Aves* trazem nos grãos e alimentos à base de cereais uma chave interpretativa fundamental para a compreensão da trama, já que seu lugar na contenda com os deuses, em ambas as peças, mimetiza elementos característicos em mitos e ritos presentes no dia a dia dos espectadores das obras dramáticas, os quais seriam imediatamente reconhecidos durante a encenação.

[76] Cf. Ambler (2014, p. 140).

2.4.2 O mito, o rito e os cereais na comédia

Se a imagem dos grãos na comédia funciona como catalizador (um tanto idealizado) da produção agrícola, eles também têm usualmente referida a sua proveniência divina, como testemunha uma passagem de *Paz* (v. 595) que compara a deusa aos grãos (no caso, χῖδρον):[77] "Você é para os camponeses os grãos e a salvação" (Τοῖς ἀγροίκοισιν γὰρ ἦσθα χῖδρα καὶ σωτηρία). A relação dos grãos como dádivas fornecidas aos homens é tão marcante ao longo das comédias (seja de forma afirmativa ou irônica) como sua associação à vida econômica dos cidadãos. Dentre as divindades, é Deméter que merece um lugar destacado, embora nas ocorrências cômicas analisadas ela não esteja tão presente. Se a deusa dos cereais não aparece nominalmente com tanta frequência, uma análise detida do enredo de *Paz* revela uma série de paralelos com o mito e o rito de Deméter e sua filha Perséfone.

No início da peça o cenário apresentado é de terra arrasada, ou melhor, um céu abandonado, com a debandada dos deuses do Olimpo, cansados dos distúrbios causados pelos gregos em constante conflito, reinando no lugar das antigas divindades a terrível Guerra, enquanto a Paz encontra-se escondida da humanidade em uma caverna. Apenas Hermes, o mensageiro e intermediário entre os deuses e os homens, é encontrado no Olimpo por Trigeu, o qual acaba ajudando o herói na sua empreitada e que cumpre papel fundamental também nos relatos míticos de Deméter. Embora não exista um paralelo na literatura grega para tal atitude de deserção (ἀποδημία) absoluta dos deuses, alguns atos de rebeldia podem ser encontrados em divindades particulares, como é o caso do relato do *Hino Homérico a Deméter*, no qual é narrada a fuga da deusa do Olimpo em represália ao sequestro de sua filha Perséfone por Hades, posteriormente aprisionada no interior da terra, como esposa do deus. A semelhança com o caso de *Paz* não para por aí, pois da mesma forma que na comédia a deusa é retirada de sua caverna nas profundezas, assim também Perséfone acaba por conseguir a sua liberdade, com o intermédio de Hermes, ao convencer Hades a deixá-la voltar à luz do dia (*H. H. Dem.* v. 338). Ao lado do mito, o rito das Tesmofórias e dos Mistérios de Elêusis em Atenas marcam a celebração do retorno da deusa, ao mesmo tempo em que festejam a volta das colheitas e a produção agrícola.[78]

Na comédia, a ausência da Paz é também sentida nas plantações dos cereais, das vinhas e das figueiras, só podendo ser recuperada com a ação dos próprios camponeses ao resgatá-la (v. 508-11). No enredo cômico, assim como no hino, somente Pã (substituto frequente de

[77] LSJ: "unripe wheaten-groats, rubbed from the ear in the hands"; Bailly: "épis de froment qu'on grillait pour les manger"

[78] Além do relato mítico do *Hino Homérico* e dos festivais atenienses, rituais por toda a Grécia trazem versões complementares da ira da deusa com o sequestro da filha, como é o caso da celebração da Deméter Negra na região da Arcádia (Pausânias 8. 42), na qual a deusa se esconde em uma caverna, por conta do luto, mais uma similaridade com o esconderijo de Paz na comédia.

Hermes)[79] é capaz de encontrá-la, o qual corre para avisar Zeus do esconderijo da deusa. No hino, o rei dos deuses envia as Moiras para persuadir Deméter e depois para resgatar Perséfone do Hades, reestabelecendo o equilíbrio da natureza e a volta da fertilidade.[80]

Os mitos e ritos sobre a fuga de Deméter, o rapto de Perséfone e a posterior volta da dupla carregam ainda os mesmos elementos nas figuras femininas invocadas antes do resgate da deusa Paz: Afrodite, Eros, as Horas e as Graças são chamadas a ajudar em um peã (v. 456), enquanto do esconderijo saem junto com Paz as deusas Teoria e Ópora – a última é justamente uma do conjunto das Horas (Hes., *Teog.* v. 901). O ato de sacrifício feito para a Paz ao final da peça recorda que a deusa não aprecia as oferendas cruentas e que seu altar não deve ser manchado de sangue (v. 1019), lembrando as oferendas de alimentos a Deméter, apenas cereais e vegetais. Os sacrifícios com a proibição de carne animal podem ser entendidos como uma marca de tempos passados, quando a morte dos animais não era utilizada para conter a ira divina, outra característica dos paraísos utópicos, normalmente encontrados nos tempos de Cronos, antes do reinado dos olímpicos.

Outro enredo mitológico que apresenta a figura de uma mulher vinda à luz de dentro de um local escondido é o de Pandora, que possui variações nas narrativas, para além da hesiódica (*Trab.* v. 70 s.), com evidências de fontes arqueológicas e visuais. Em uma *cratera* específica (Metropolitan Museum 28.57.23), Pandora aparece surgindo de dentro da terra, em direção à Epimeteu, enquanto de outro lado a pintura mostra Zeus dando instruções justamente para Hermes.[81] A repetição de enredos sugere um padrão em que divindades femininas restauram a fertilidade (ou inauguram, no último caso) quando emergem da terra ou do submundo, acompanhadas de Hermes ou outro deus mensageiro equivalente, como Pã ou ainda Íris.

Quanto aos termos especificamente usados para os grãos pesquisados, são apenas duas ocorrências deles no *Hino Homérico a Deméter*, todas da "cevada" e sempre na construção formular junto com o adjetivo "branca" (v. 306, κρῖ λευκόν). Uma das passagens relata justamente o momento em que a deusa se refugia no seu templo e impõe à humanidade a seca e a fome:

---

[79]Cf. West (2007, p. 281-82), para a comparação ainda de Hermes e Pã com a divindade indiana Pūṣan, que compartilha inclusive da mesma etimologia para seu nome: "Pan is absent from Homer and other early poetry: he became famous only in the fifth century, his cult having previously, as it seems, been confined to Arcadia. [...] The Arcadian Pan and the Panhellenic Hermes overlap, and both have many features in common with Pūṣan. Pan was held to be Hermes' son. It seems likely that they were originally the same. Paon-Pan in the mountain fastnesses of Arcadia preserved the old Graeco-Aryan name, which elsewhere in Greece, already in the Mycenaean period, was replaced by the title 'hermagod'. Herma seems to have had the basic meaning of an upright stone or pile of stones; hence it is used of a prop for a beached ship, an underwater reef, a foundation stone. It was no doubt used of the occasional stone pillars which marked out the way through the mountains, and to which every passing traveller added a stone to build up a cairn. These erections once belonged to Pan, but in time he was remembered only as the herma-god. The pillar itself became a Hermes, a herm". A etimologia para Pã, assim como Pūṣan, deriva de uma raiz *peh$_2$ -, com sentido de "guardar, vigiar".

[80]Cf. Bowie (1993, p. 144).

[81]Cf. Olson (1998, p. xxxvi).

No templo seu instalou-se, à parte dos deuses ledos,
Com a paixão da saudade da filha de bela cintura.
Ano terrível, então, impôs à terra nutrícia,
O mais feroz para os homens: semente alguma brotava
Da terra; a deusa retinha, Deméter de belas-grinaldas.
Por muito, os bois arrastaram curvos arados nos campos
Em vão; e em vão, mil vezes, caiu cevada nas eiras.
A raça dos homens terrenos logo teria finado
Por inexorável fome, de oblatos e sacrifícios
Ilustres privando os divos, donos dos átrios do Olimpo
Se Zeus não o advertisse e ponderasse no imo.[82]

ἔνθα καθεζομένη μακάρων ἀπὸ νόσφιν ἁπάντων
μίμνε πόθῳ μινύθουσα βαθυζώνοιο θυγατρός.
αἰνότατον δ' ἐνιαυτὸν ἐπὶ χθόνα πουλυβότειραν
ποίησ' ἀνθρώποις καὶ κύντατον, οὐδέ τι γαῖα
σπέρμ' ἀνίει· κρύπτεν γὰρ ἐϋστέφανος Δημήτηρ.
πολλὰ δὲ καμπύλ' ἄροτρα μάτην βόες ἕλκον ἀρούραις,
πολλὸν δὲ *κρῖ* λευκὸν ἐτώσιον ἔμπεσε γαίῃ.
καί νύ κε πάμπαν ὄλεσσε γένος μερόπων ἀνθρώπων
λιμοῦ ὑπ' ἀργαλέης, γεράων τ' ἐρικυδέα τιμὴν
καὶ θυσιῶν ἤμερσεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντας,
εἰ μὴ Ζεὺς ἐνόησεν ἑῷ τ' ἐφράσσατο θυμῷ.
(*Hino Homérico a Deméter,* v. 303-310)

A esterilidade do campo ocasionada pela fuga de Deméter é descrita com a habitual prática agrícola da semeadura da cevada no campo e da aragem feita pelos bois, que, no entanto, não surte mais efeito sem a colaboração da deusa. É ressaltado primeiro que ela impõe sofrimento aos homens, mas a relação não é de mão única, já que os deuses também dependem dos humanos e seus sacrifícios, festivais e oferendas para que continuem sendo honrados e lembrados. A relação mútua é expressa na extinção em cascata, já que a raça dos homens logo teria terminado, devido à "fome" (v. 308, λιμός), mas com isso também privando os deuses dos seus "sacrifícios e honras" (v. 312, τιμὴν καὶ θυσιῶν).

A ameaça dos homens aos deuses é justamente o que aparece retratado não apenas em *Paz*, quando Trigeu ousa tirar satisfações com Zeus, mas também em *Aves*, com Pisetero e os pássaros travando uma guerra contra os olímpicos. Uma terceira obra compõe uma tríade de peças que apresentam uma luta contra os deuses, com *Riqueza* figurando como mais uma em que os

[82]Trad. de Serra (2009, p. 123)

deuses olímpicos perdem as suas honras e sacrifícios a partir do momento em que a justiça é estabelecida na terra e os homens não enxergam mais a necessidade das antigas divindades. Talvez justamente por uma repetição temática percebida nas comédias, Platão decide colocar na boca do seu personagem Aristófanes, no *Banquete* (190c), a mesma ponderação quanto ao parasitismo dos deuses sobre os homens, dessa vez admitido pelo próprio Zeus. No relato da criação da humanidade proposto no diálogo, é dito pelo poeta cômico que Zeus decide poupar os homens por um ato de autopreservação: "Zeus então e os demais deuses puseram-se a deliberar sobre o que se devia fazer com eles, e embaraçavam-se; não podiam nem os matar e, após fulminá-los como gigantes, fazer desaparecer-lhes a raça", o que é explicado com o mesmo motivo presente no Hino Homérico, pois "as honras e os templos que lhe vinham dos homens desapareceriam".[83]

Em *Aves*, as honras e os templos são enumerados pelos pássaros como mais um motivo para trocar os deuses olímpicos pelos alados, já que prescindiriam de edifícios suntuosos, bastando as árvores, como as oliveiras, para sua morada. Na peça, encontra-se o mesmo tipo de enredo cômico com toques utópicos, não com o abandono dos deuses do Olimpo, mas com a disputa que os pássaros travam contra eles pelo poder supremo. Pisetero, o herói cômico de *Aves*, carrega marcas semelhantes ao herói Trigeu em *Paz* e a relação entre homens e deuses mais uma vez gira em torno da alimentação, especialmente dos cereais.

A utilização dos alimentos em rituais e oferendas fica mais clara em *Aves,* na qual a substituição dos deuses pelos pássaros acarreta uma mudança nos hábitos de sacrifícios. A inserção dos alimentos dentro da trama, assim como em *Paz*, é feita tendo em vista uma série de narrativas míticas parodiadas, as mais evidentes correspondendo aos mitos de sucessão, tais quais a Titanomaquia e a Gigantomaquia. As fontes trabalhas pelo poeta cômico parecem ser tanto Hesíodo, quando o *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. A presença de Prometeu na peça (v. 1494-1552) reforça a ligação proposta, representando um dos intermediários entre as partes inimigas, cumprindo o papel de conselheiro dos homens e dos pássaros, na disputa contra os olímpicos.

Além da utilização dos mitos de sucessão, quando olhamos para o papel da alimentação na peça, novamente o relato mítico do *Hino Homérico a Deméter* é dramatizado comicamente, embora de forma mais pontual do que em *Paz*. O momento de confluência entre os relatos é a presença de Íris como mensageira de Zeus, tanto no hino quanto na peça, na tentativa de negociar com as novas divindades a sua parte nos sacrifícios humanos. No *Hino Homérico a Deméter* (v. 314-24) ela cumpre uma missão bastante similar, já que é a primeira divindade enviada por Zeus na função de convencer Deméter a voltar ao Olimpo, devido à escassez de sacrifícios que abate os deuses:

> Íris de áureas asas ele mandou que chamasse

[83]Trad. de Cavalcante de Souza (1996, p. 127).

Deméter de belos cachos, dama de amável feição
Atenta à voz do Cronida das nuvens escuras, Íris,
Num instante, com os pés velozes venceu a vasta distância.
Logo chegou à cidade de Elêusis dos incensórios
E foi encontrar no templo Deméter do escuro peplo,
A quem, palavras aladas dizendo, falou assim:
"Deméter, o Padre Zeus de juízos perenes manda-te
Ao grêmio volver dos deuses eternamente felizes.
Ora vai! E não seja vão meu verbo, que vem de Zeus".
Súplice assim lhe falou; mas não suadiu seu imo.[84]

Ἶριν δὲ πρῶτον χρυσόπτερον ὦρσε καλέσσαι
Δήμητρ' ἠΰκομον πολυήρατον εἶδος ἔχουσαν.
ὣς ἔφαθ'· ἡ δὲ Ζηνὶ κελαινεφέϊ Κρονίωνι
πείθετο καὶ μεσσηγὺ διέδραμεν ὦκα πόδεσσιν.
ἵκετο δὲ πτολίεθρον Ἐλευσῖνος θυοέσσης,
εὗρεν δ' ἐν νηῷ Δημήτερα κυανόπεπλον,
καί μιν φωνήσασ' ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
Δήμητερ καλέει σε πατὴρ Ζεὺς ἄφθιτα εἰδὼς
ἐλθέμεναι μετὰ φῦλα θεῶν αἰειγενετάων.
ἀλλ' ἴθι, μηδ' ἀτέλεστον ἐμὸν ἔπος ἐκ Διὸς ἔστω.
Ὣς φάτο λισσομένη· τῆς δ' οὐκ ἐπεπείθετο θυμός.
(*Hino Homérico a Deméter,* v. 314-24)

O discurso de Íris para persuadir a deusa enlutada não cumpre o resultado esperado, sendo sucedida de outras tentativas feitas por "todos os deuses" (θεοὺς πάντας, v. 325-6), que tampouco logram fazer com que os "frutos voltem a brotar" (καρπὸν ἀνήσειν, v. 332) nem que a deusa desista de sua revolta. É notável também o jogo entre a qualificação de Zeus como "de juízos perenes" e a intenção de Íris de convencer Deméter com base no risco se de intrometer nos planos traçados, passível de causar um desequilíbrio cósmico e uma falta de confiabilidade nos deuses no futuro. Como nota Dunbar (1998, p. 9), no caso do *Hino Homérico a Deméter*, o que os deuses perderiam são as suas "honras", enquanto para a comédia a perda seria materializada nos alimentos.[85]

No hino homérico, apenas Hermes é capaz de solucionar o conflito, ao convencer Hades a libertar Perséfone, colocando um final harmônico ao relato, com a volta das duas deusas, mãe e

[84] Trad. de Serra (2009, p. 123).

[85] Cf. Dunbar (1998, p. 9): "in the Hymn it's the loss of their τιμή from sacrifices, not of their vital food supply, that threatens the gods. Here again it seems that Aristophanes uses the Demeter myth only for its dramatic story-line, not for its ethical content".

filha, e consequentemente a recuperação da produção agrícola e das oferendas. O argumento principal do discurso do mensageiro é justamente a escassez de alimentos: "prendendo ao solo a semente, assim dará fim às honras / Do culto dos imortais" (v. 353-54, σπέρμ' ὑπὸ γῆς κρύπτουσα, καταφθινύθουσα δὲ τιμὰς / ἀθανάτων). Hades assente de pronto ao pedido do mensageiro, em uma cena que mostra um lado humorístico do hino, já que "Hades, o senhor do submundo, sorriu" (v. 356, μείδησεν δὲ ἄναξ ἐνέρων Ἀϊδωνεὺς).[86]

Em *Aves*, a princípio, as narrativas confluem, já que a deusa Íris é também rechaçada na sua proposta aos pássaros, aos quais implora não pela volta das plantações, mas da fumaça e dos braseiros:

> ÍRIS
> Eu? Da parte de meu pai vôo até os homens
> Para dizer que sacrifiquem aos deuses olímpicos,
> Imolem carneiros sobre os braseiros nos altares,
> Encham de fumaça as ruas.
>
> IP. ἐγώ; πρὸς ἀνθρώπους πέτομαι παρὰ τοῦ πατρὸς
> φράσουσα θύειν τοῖς Ὀλυμπίοις θεοῖς
> μηλοσφαγεῖν τε βουθύτοις ἐπ' ἐσχάραις
> κνισᾶν τ' ἀγυιάς.
> (*Aves*, v. 1230-33)

As palavras da deusa são recebidas por Evélpides com sarcasmo, já que primeiro diz que desconhece a que deuses Íris se refere (v. 1233) e em seguida diz que não são mais feitas oferendas a Zeus, mas apenas às aves – o que é uma das contradições do enredo da peça, que na primeira parte prega os sacrifícios a ambos, como visto, deuses e suas aves correspondentes, mas que ao final da peça transforma-se em uma luta em que apenas um pode usufruir do posto principal, como fica claro na identificação de Pisetero como um tirano (mais uma camada da onomástica do personagem pode ser vista na relação com o personagem histórico Pisístrato, o tirano da Atenas pré-democrática). Se Íris falha como intermediária entre os deuses e os homens, quem estabelece uma relação frutífera com os últimos é Prometeu, ajudando os homens a derrotarem Zeus e conduzir Pisetero ao trono do mundo ao final da peça, em seu casamento com a Realeza (Basileia). No relato feito por Prometeu aos pássaros sobre a situação dos deuses inimigos, ele enfatiza a fome de que padecem desde que os pássaros "colonizaram o céu" (v. 1515, ᾠκίσατε τὸν ἀέρα), comparando o jejum de sacríficos animais aos dias do festi-

[86] Outra passagem em que o riso aparece no hino é em uma cena em que Deméter é consolada em seu luto pela personagem Jambe (v. 204), nome que recorda justamente o gênero associado ao escárnio e a invectiva, tido como antecessor da própria comédia, justamente a única personagem a arrancar um sorriso da deusa entristecida.

val das Tesmofórias: "sem sacrifícios jejuamos / como nas Tesmofórias" (v. 1519-20, ὡσπερεὶ Θεσμοφορίοις νηστεύομεν / ἄνευ θυηλῶν).

Por fim, mais detalhadamente quanto ao léxico dos cereais em *Aves*, encontram-se concentrados em dois termos as ocorrências na peça, como visto, o trigo (πυρός) e a cevada (κριθή). No mais das vezes, as ocorrências dos termos aparecem coordenadas por uma conjunção (v. 506), justapostas parataticamente (v. 622) ou ainda em versos seguidos (v. 565-66). Os contextos ritualísticos em que eles aparecem também reforçam um uso (quase) formular dos grãos na peça, ou ainda podem ser lidos como mais uma paródia dos elementos mitológico-religiosos em uma reapropriação cômica. Para o estudo da fraseologia dos cereais é fundamental o artigo de Watkins, "Let us now praise famous grains" (1978), o qual mostra, num estudo comparativo de Homero com os hinos védicos e a tradição persa, a preparação de bebidas e comidas com os grãos em situações ritualísticas.

A mesma fórmula que aparece em *Aves*, com a sequência de grãos precedida pelo trigo e complementada pela cevada, é encontrada em Homero em três ocasiões, duas na *Odisseia* (9, v. 110: πυροί καὶ κριθαί; 19, v. 112: πυρούς καὶ κριθάς) e uma na *Ilíada* (11, v. 69 πυρῶν καὶ κριθῶν). As ocorrências são sempre na mesma ordem, no plural, mas com ampla variação de casos (a forma do genitivo encontrada na *Ilíada*, segundo Watkins, é posterior em uma visão diacrônica, já que apresenta um genitivo contrato). A ordem das palavras, com a precedência do trigo em relação à cevada, comprova o esboço feito no início sobre a primazia do primeiro no gosto dos antigos, já ressaltada por Galeno no seu tratado *Das propriedades dos alimentos*.

Mais interessante ainda é atestar a mesma fórmula em outras línguas indoeuropeias, como no védico em um verso do *Atharvaveda* (8.7.20): *vrihír yávaś ca* ("arroz e trigo"), com a substituição do trigo pelo arroz, como cereal nobre, que não aparece nos textos mais antigos do *Rigveda*.[87] Também nas línguas anatólicas se encontra um paralelo, no hitita (KUB XXIX 1 II I 9): *šeppit euwann= a* ("trigo e cevada"). Embora não haja correspondência etimológica entre o léxico utilizado para cada alimento em grego e nas demais línguas,[88] a formulação aparece em textos de diversas tradições, com paralelos notáveis não só fraseológicos, mas na composição de todo o ato performativo dos rituais, sempre com uma figura divina feminina como participante fundamental.

Watkins sintetiza a estrutura fraseológica dos cereais em uma fórmula mais desenvolvida,

[87]Nessa passagem (*AV* 8.7.20) os dois cereias são louvados como "dois filhos imortais do céu" (*divás putráv ámartyau*).

[88]Cf. notas etimológicas do primeiro capítulo. No entanto, uma variante da mesma fórmula oferece a possibilidade de ligação etimológica do grão inferior com outras línguas, como no caso: πυροί τε ζειαί (*Od.* 4, v. 604). A substituição do segundo elemento, referente à "cevada", encontra paralelo nas demais palavras ocupando a segunda posição nas fórmulas em védico e hitita, como nota Watkins (1978, p. 11): "Greek ζειαί and related forms have close cognates in Sanskrit (*yávaḥ* 'barley, grain'), Avestan (*yauuō* 'grain'), and Lithuanian (*jāvas* 'a kind of grain', pl. *javaī* 'grain'), which are given in IEW 512, and to which should be added Hittite *euwan*, *ewan* 'barley,' and Tocharian B *yap* 'barley', *ypiye* 'barley-' [...] The Hittite reflects a thematic neuter **i̯eu̯om*, and the other languages a masculine **i̯eu̯os*".

com uma oração principal dividida em dois sintagmas: Sintagma Nominal (com sujeito prioritariamente feminino) + Sintagma Verbal (com o verbo derivado da raiz indoeuropeia *d^heug^h- + o objeto, normalmente uma "poção" ou "mistura" com cereais e líquidos, derivado da raiz *k̂(e/o)rh_2). Os exemplos para ilustrar empiricamente tal fórmula em grego são encontrados, por exemplo, na cena em que Circe (*Od.* 10, v. 26-28) faz a sua famosa receita, em que utiliza para o preparo a "farinha branca" (ἄλφιτα λευκὰ) com uma "mistura de mel" (μελικρήτῳ), composto no qual pode ser encontrado como segundo elemento a raiz *k̂(e/o)rh_2, que constitui o objeto direto da fórmula geral. Já o verbo derivado da raiz *d^heug^h-, no grego τεύχω ("fazer, preparar, fabricar"), pode ser encontrado junto com os cereais no *Hino Homérico a Deméter* (v. 210), quando são "misturados" (μίξασαν) " à farinha e à água" (ἄλφι καὶ ὕδωρ), usados pela deusa para "preparar" (τεύξασα) o alimento, com o aoristo de τεύχω correspondendo mais uma vez à fórmula geral de Watkins. Além do termo para a farinha de cevada (ἄλφιτα), os outros vocábulos cerealísticos também são encontrados em contextos semelhantes, preparados por mulheres e misturados com mel, vinho, água, leite ou outros líquidos.[89]

Em *Aves*, o trigo (πυρός) aparece como ração dada por Deméter aos pássaros. Na *Odisseia*, as passagens encontradas para o uso dos grãos seguem a mesma tendência de uso, prioritariamente como ração (*Odisseia* 19, v. 536, 556), enquanto na *Ilíada*, os usos como ração surgem frequentemente em contextos bélicos, como no livro 8 (v. 188-89), quando Heitor, em meio à refrega, fala aos seus cavalos, que foram alimentados por Andrômaca com trigo, em uma mistura com mel (μελίφρονα πυρὸν). No livro 10 (v. 569), o trigo como ração volta a aparecer em um momento de luta, quando Odisseu e Diomedes matam o rei trácio Reso, levando o cadáver para junto dos cavalos, os quais mais uma vez foram nutridos com "trigo doce como mel" (μελιηδέα πυρὸν ἔδοντες), e em seguida é feito um oferecimento de "vinho doce como mel" para Atena. Embora as duas passagens descrevam o alimento como ração aos cavalos, a combinação de elementos como o combate, a mistura com mel e vinho e a preparação ou oferecimento por figuras femininas sugere uma continuidade temática, que pode ser verificada pela comparação com o uso do outro grão fundamental, a cevada (κριθή).

As únicas três ocorrências do termo κριθή no *corpus* homérico são nas três fórmulas encontradas junto com o trigo, mas outras expressões devem ser consideradas, como a fórmula já encontrada no *Hino Homérico a Deméter*: "cevada branca" (κρῖ λευκὸν, cf. *Il.* 5, v. 196; 8, v. 560; 20, v. 494), usada não em contexto religioso, mas sempre de forma secularizada, de novo como ração. Como expressão idêntica, em contexto sacramental, encontra-se ainda a fórmula já referida "farinha branca" (ἄλφιτα λευκά, cf. *Il.* 11, v. 640; *Od.* 10, v. 520; *Od.* 11, v. 28; *Od.* 14,

[89]Os exemplos nas demais línguas indoeuropeias que confirmam a fórmula do preparo de alimentos de Watkins podem ser encontrados, por exemplo, no védico, em que o verbo da raiz *d^heug^h- encontra-se também em uma mistura com leite e cereais, que as vacas sagradas fornecem ao deus Indra: *índrāya gā́va āśíraṁ duduhré* (*RV* 8.69.6). Ou ainda nos cereais que são tratados como divindades antropomórficas (*AV* 6.14), como a "cevada divina" (*yávam devám*) ou descrita com o adjetivo "imperecível" (*ákṣitaḥ*), cognato do grego ἄφθιτος.

v. 77).[90] Novamente, o ritual envolvendo os grãos de cevada moídos é performado por uma mulher, como Circe, ao dar instruções para Odisseu sobre o ritual de invocação dos mortos (*Od.* 10, v. 26-28), em que deveria "espargir" ou "polvilhar" (παλύνειν) a "farinha branca" (ἄλφιτα λευκὰ), misturada com vinho doce e água. O ritual, portanto, envolve os mesmos elementos do líquido (vinho, água), o mel, (nos compostos com o radical μελι-) e a farinha de cevada, preparado por uma figura mítica feminina. Watkins ressalta ainda a comparação com a invocação da rainha persa Atossa, ao se dirigir ao espírito do marido morto em Ésquilo (*Persas*, v. 609 s.), mais uma figura feminina, dessa vez de tradição iraniana (o autor discute a presença dos cereais deificados também nos textos em avesta).

As evidências em Homero e nas demais tradições indoeuropeias são levantadas em detalhe por Watkins, mas os exemplos dados já são o suficiente para ilustrar o que ele chama de um "fato social total", lembrando o conceito desenvolvido por Mauss,[91] envolvendo a alimentação com base nos cereais e seus contextos ritualísticos. Nas palavras do próprio autor:

> Minha conclusão é ditada pelos princípios básicos do método comparativo: o ritual védico do soma, dos indo-iranianos, feito por homens para homens, mas simbolicamente por mulheres; o ato ritual de comunhão dos mistérios de Elêusis, de mulheres para mulheres; e um ritual guerreiro na Grécia arcaica, feito por mulheres para homens; tudo isso deve remontar a uma única prática de culto e liturgia indoeuropeia comum. O número e a precisão dos acordos entre o indo-iraniano e o grego, e sua articulação como uma estrutura, um fato social total, são impressionantes demais para que uma semelhança fortuita seja plausível. (Watkins, 1978, p. 17).[92]

Ao usarmos os exemplos da fraseologia homérica e indoeuropeia para analisar o uso dos termos na comédia, algumas semelhanças podem ser notadas, por exemplo, na passagem da instituição dos novos sacrifícios (v. 561-69). Dentre as divindades mencionadas, é Afrodite que está relacionada aos grãos, com a cevada (κριθή) que deve ser ofertada ao pássaro correspondente à deusa. O humor erótico em relação ao formato do grão e da genitália masculina,

[90] Sobre o pleonasmo da forma ἄλφιτα λευκὰ, já comentado, Watkins (1978, p. 10-11) nota o sentido original de "branco" para ambas as palavras, constatando ainda que o sufixo *-it* presente tanto em grego (ἄλφ-ιτα) quanto em hitita (*šepp-it*) marcaria uma oposição morfológica entre os polos da "cultura" e da "natureza", pelo contraste com a palavra para "mel" nas duas línguas: "The only word in Greek of similar formation is μέλι μέλιτος "honey."The two are textually collocated, to be sure, but never in a grammatically parallel fashion (ἄλφιτα καὶ μέλι χλωρόν, μέλι χλωρόν, etc.). It is thus doubtful that ἄλφι(τ)- and μέλι(τ)- is a surface analogy to μέλι(τ)-; the roots of the formation lie deeper. Now Hittite shows the same IE word *milit*, (LÀL-it) "honey"; and it shows also only one word of similar formation *šepp-it*, gen. *šeppittaš*, glossed as a kind of wheat. That it is also a cereal can scarcely be accidental. Together with the clearly secondary (transferred epithet) ἄλφιτ- and μέλιτ- and *šeppit-* are the only neuter nouns with a suffix -it- anywhere in Indo-European. I would suggest therefore that the pair *melit/šeppit* goes back to Indo-European, even though Hitt. *šeppit* has no known cognates, and that the lost word for a cereal which ἄλφιτ- replaced was precisely the Proto-Greek reflex of an IE **sepit*, and that the epithet * ἀλφο- copied the suffix of the noun it replaced. The suffix of the original pair itself is a morphological index of a binary opposition, like the phonological index in "*last but not least*": the opposition is that of nature vs. culture, and the shared suffix *-it-* is an Indo-European indexical sign, in the terminology of C. S. Peirce."

[91] Cf. Mauss (2003 [1950]).

[92] Trad. de minha autoria.

assim como dos campos e do órgão feminino, parece ser uma criação cômica, nem os grãos aparecem na preparação de nenhuma bebida com outros elementos como o vinho e o mel, como no caso homérico. Outra figura feminina, Deméter, aparece em *Aves* como aquela que dá aos pássaros a sua "ração" (v. 580). No caso, o cereal utilizado é apenas o trigo (πυρός), mas o contexto em que eles aparecem remete antes à escassez do que aos ritos de fertilidade, já que para receberem a ração os pássaros devem recolher as sementes dos campos como forma de protesto, até conseguirem seu reconhecimento como os verdadeiros deuses.

Em apenas um momento os dois vocábulos aparecem coordenados, como nas fórmulas homéricas, no contexto da menção aos campos do Egito e da Fenícia, onde o trigo e a cevada eram "ceifados nos campos" (v. 622), com um humor erótico derivado do hábito da circuncisão entre esses povos e do formato do grão de cevada, comparado novamente ao órgão genital masculino. Não existe nenhuma figura feminina presente, nem nenhuma alusão ritualística como na passagem sobre os sacrifícios, impossibilitando uma maior aproximação, mas a noção de fertilidade (do solo e das mulheres) não deixa de estar presente, no ato da semeadura e da circuncisão. A última ocorrência dos dois termos aparece em ordem invertida, com a cevada precedendo o trigo, colocados de forma paratática, na cena em que são enumeradas as vantagens do governo dos pássaros (v. 611-22). Mais uma vez o contexto é de performance ritualística, já que os grãos são usados para fazer uma prece (v. 622, κριθάς πυροὺς εὐξόμεθ' αὐτοῖς), que fica mais clara ainda aliada ao gestual de "erguer as mãos" (v. 623, ἀνατείνοντες τὼ χεῖρ').

Existem, portanto, alguns traços comuns entre o uso fraseológico tradicional dos grãos e sua apropriação cômica, como as circunstâncias rituais e as personagens femininas que habitam no entorno dos cereais e do tema da fertilidade. No entanto, nem todas as divindades femininas devem ser automaticamente relacionadas à fertilidade agrícola, já que Afrodite costuma simbolizar outra face da sexualidade, que pode ser inclusive contraposta àquela representada por Deméter e sua filha.

Para concluir o capítulo sobre os cereais, é impossível escaparmos de comentar sobre a abrangente análise que um contemporâneo de Watkins, no caso Marcel Detienne, desenvolveu utilizando o método estruturalista, propondo uma série de oposições e correspondências entre os mitos e rituais dedicados às figuras divinas de Deméter e Perséfone, por um lado, e Adônis e Afrodite, por outro, no seu livro *Les Jardins d'Adonis: La mythologie des parfums et des aromates en Grèce* (1972). Ao lado da questão da relação sexual legítima (matrimônio) e ilegítima (concubinato), um dos eixos principais da comparação, os alimentos são símbolos fundamentais explorados ao longo do estudo. Em um posfácio para a mesma obra publicado anos depois (1989), o autor volta a examinar a mesma questão, mas olhando para as práticas rituais em volta da figura do jovem amante estrangeiro de Afrodite performadas longe da Grécia, em localidades como o Egito, em Alexandria, e a Fenícia, na cidade de Biblos. O autor faz uma boa síntese da sua proposta na reavaliação tardia de seu trabalho, que serve como ponto de partida

para olharmos de volta para as comédias em questão, em que a Fenícia e o Egito, curiosamente, também aparecem como locais nativos do trigo e da cevada:

> Das três principais versões da festa da Adônia - ateniense, alexandrina e a de Biblos - a primeira, também a mais antiga, situa o herói fenício, é verdade, em um contexto de tipo agrário, cujo emblema ritual é enunciado no cerimonial dos pequenos jardins. No entanto, tudo indica que o Adônis dos atenienses não pode ser um deus da vegetação, mas é exatamente o oposto. [...] Como imitações do *cultivo*, os jardins de Adônis são o outro extremo das culturas de Deméter, das *terras cultivadas*, dos campos em que as *sementes frutíferas* amadurecem lentamente no ritmo das estações, onde os homens cultivam e colhem *alimentos à base de cereais* - trigo e cevada - que são transformados em *pão para os mortais* e são o sustento da vida. (Detienne, 2007 [1989], p. 188, grifos meus)[93]

A oposição entre a fertilidade dos campos, do lado de Deméter, e a esterilidade produtiva, do lado de Adônis, é examinada exaustivamente, tendo como contraponto do *trigo* e da *cevada*, os aromas de *perfumes* e *incensos,* como o *mirto* e a *cássia*. O mito do jovem está intimamente relacionado às fragrâncias perfumadas desde sua concepção, segundo Ovídio (*Metamorfoses* 10, v. 476-81) nascido de Mirra, cuja proveniência explica a origem dos perfumes, já que ela voou de Chipre pela Arábia, após ser transformada na ave da qual nasceu Adônis. A terra arábica é descrita desde Heródoto (3.106-07) como um lugar paradisíaco situado ao Sul, que é contrastado geralmente com a Índia, ao Oeste, a última como terra dos animais selvagens e bestiais, a primeira como provedora de incensos, cássia, canela e mirto. Outras fontes antigas, como Teofrasto, confirmam a imagem da Arábia como a "terra das especiarias", sobretudo pela associação com a terra do Sol, figura importante na mitologia dos perfumes recolhida por Detienne. A colheita do mirto e do incenso revela mais claramente a associação, já que eles são coletados no templo do Sol e um terço do que é obtido é deixado como oferenda ao deus (Teofrasto, *H. P.* 9, 4-6). O período da colheita revela que a ligação com o calor e com o elemento do alto também faz parte do mesmo quadro, pois as especiarias deveriam ser colhidas quando a estrela de Sirius aparecesse no céu, nos dias mais quentes do ano (Plín., *História Natural* 12, 58-68).

Aristóteles também observa que em lugares de clima quente as pessoas tendem a viver mais por conta da secura, que é oposta à putrefação (σῆψις) relacionada à umidade e à morte (*Probl.* 14, 9, 909b 25), o que explica também o motivo de regiões como a Síria e a Arábia serem produtoras de fragrâncias e perfumes. Ao agrupar os relatos míticos em fontes distintas, como historiógrafos, botânicos, filósofos e poetas, Detienne traça o primeiro grupo de oposições: entre os elementos distantes do sol, frios, úmidos e de odor putrefato; enquanto, de outro lado, aqueles próximos do astro luminoso, estariam as noções de calor, seco, odores perfumados e incorruptíveis.

[93] Trad. de minha autoria.

Outra oposição, já presente entre o círculo aristotélico no século IV a.C., seria entre as plantas *selvagens* e as *cultivadas*, dentre as primeiras as especiarias dedicadas a Adônis, enquanto as segundas representam os cereais de Deméter. A oposição se dá de forma tríplice, acrescida por mais duas noções: de *cocção interna*, ou seja, pela ação do sol sobre a terra, fazendo brotar as sementes e crescer as plantas; e a *cocção doméstica*, pelo próprio ato humano de cozinhar os alimentos no fogo. Dentre os tantos alimentos que entram nos esquemas estruturais, selecionei algumas tabelas que tratam especificamente da posição dos cereais no sistema:[94]

Tabela 2.3: Contraste entre plantas selvagens e cultivadas

Plantas selvagens		Plantas cultivadas
−	Cocção interna	+
−	Cultivo	+
−	Cocção doméstica	+
3x cru		3x cozido

Uma outra categorização dividiria ainda de forma mais específica as plantas *aromáticas* e as *comestíveis*, relacionadas ainda às questões meteorológicas e astronômicas, as primeiras ligadas ao tempo *seco* e as segundas à *umidade*, incorporando ainda diferentes formas de cocção, entre as categorias de *cru* e *cozido*. Uma simbologia ampla vai se formando e contrastando, somando-se ao código alimentar os aspectos astronômicos e também sociológicos. Outros mitos, como de Minta, concubina de Hades, são trazidos para comparação com o par Deméter e Perséfone, representando como mãe e filha o matrimônio legítimo, em oposição ao outro, fruto de um rapto. O código alimentar opõe mais uma vez os cereais a outro vegetal, a menta[95]:

Tabela 2.4: Códigos sociológico e vegetal do matrimônio

	Minta	Perséfone (+ Deméter)
Código sociológico	concubina	esposa legítima (mãe + filha)
Código vegetal	menta	cereais

As oposições e relações não partem apenas dos relatos míticos (de diversos períodos) ao redor de algumas figuras divinas específicas, mas são combinados com os relatos sobre os rituais dedicados a elas, a saber, as Tesmofórias, celebrando Deméter e Perséfone, em oposição às Adônias e outros rituais dedicados ao jovem amante de Afrodite:[96]

[94]Tabela reproduzida e traduzida de Detienne (2007 [1972], p. 28). As fontes utilizadas nessa oposição são: Arist. *Probl.* 22, 8, 930b 20; 20, 12, 924a 18; Xen. *Econ.*, 16, 14-15.

[95]Tabela reproduzida e traduzida de Detienne (2007 [1972], p. 110).

[96]Tabela reproduzida e traduzida de Detienne (2007 [1972], p. 120).

Tabela 2.5: Contraste entre as Adônias e as Tesmofórias

	ADÔNIAS	TESMOFÓRIAS
Poderes divinos	Adônis e Afrodite	Deméter e Perséfone
Status social da mulher	Cortesãs e concubinas	Esposas legítimas
Status do homem	Convidados pelas mulheres	Excluídos, até os maridos
Comportamento sexual	Sedução	Continência
Código botânico	Incenso, mirto	agnus castis
Cheiros	Uso excessivo de perfumes	Rejeição dos perfumes pelas *Melissai*
Comida	Banquete	Jejum

Ao longo do estudo são nomeadas as plantas fundamentais, sobretudo a *cássia* e o *mirto*, representantes das "fragrâncias aromáticas", geralmente utilizadas com fins de sedução sexual. Já na área dos alimentos propriamente comestíveis, encontra-se a oposição à libido não apenas nos cereais, mas também em alguns vegetais, como o *alface*, associado à impotência e também a cultos particulares, como os dos pitagóricos, com sua a abstenção do consumo de carne. Como diz o título do livro, *Os jardins de Adônis*, a análise se preocupa mais em esclarecer o código alimentar e ritual que simboliza a divindade de origem estrangeira, utilizando os mitos de Deméter e os ritos das Tesmofórias como paralelo fundamental para o esclarecimento do sistema. Mas, de forma invertida, a simbologia dos perfumes pode igualmente ser usada para esclarecer a dos alimentos, encontrada no coração da trama de *Paz*, a partir da primeira cena, por meio da figura simbólica da massa feita de estrume de asno, mais um exemplo em que não só o sentido do paladar, mas também do olfato, dos odores associados à Deméter e Afrodite, se encontram contrapostos.

Toda a primeira cena de *Paz* é construída ao redor da figura escatológica do escaravelho, que se alimenta de uma massa de esterco e cujos odores putrefatos são notados pela filha do herói, que se espanta com o cheiro da criatura que ousou apresentar-se no Olimpo: "como um animal fedido desses viajou até os deuses!" (v. 131, ὅπως κάκοσμον ζῷον ἦλθεν εἰς θεούς).[97] O precedente dessa viagem se encontra, como visto, na fábula de Esopo, a qual contava sobre a disputa entre o inseto e a águia. Na fábula, a águia devora uma lebre que era protegida pelo escaravelho, o qual, para se vingar, derruba os ovos da ave inimiga do alto do seu ninho. A águia, que é conhecida também como a ave de Zeus, reclama com o rei dos deuses, o qual sugere que ela fizesse um novo ninho no seu colo, protegida contra qualquer ataque. No entanto, o escaravelho sai vencedor na disputa com a águia, já que consegue voar até o Olimpo e fazer com que Zeus derrubasse os ovos da águia (cf. Esopo, *Fab.* 6), cujo estratagema envolve o mesmo elemento presente na comédia, uma massa de esterco.[98]

[97] As relações tecidas entre a teoria de Detienne e as cenas iniciais de *Paz* foram levantadas por Bowie (1993, p. 138). Pretendo acrescentar alguns pontos quanto à oposição dos perfumes não apenas ao excremento, mas também aos cereais.

[98] Vale citar o trecho final da fábula esópica, na tradução de Dezotti (2013, p. 42): "Ressentido, o escaravelho

A relação entre as aves e seus ovos na fábula parece ser mais um motivo satirizado pela comédia, devido à característica desse tipo de inseto de esconder suas larvas no esterco, como proteção contra aquilo que mais lhe aflige: os odores doces e perfumados (o contrário da águia, que é associada aos frutos do alto, como as especiarias). A ojeriza por perfumes explica o motivo de o herói ordenar ao seu animal que parasse de "defecar no Pireu, ao lado das prostitutas" (v. 164-65, χέζων ἐν Πειραιεῖ παρὰ ταῖς πόρναις;), cobrindo seus excrementos com terra e plantando por cima uma muda de erva aromática (v. 168) que deveria ser regada com perfume de "mirto" (v. 169, μύρον).[99]

Na primeira parte da peça, os odores dos *perfumes* são contrapostos aos dos *estercos*, como fica claro também no humor com o escravo, que pelo menos dessa vez não roubava os alimentos do seu senhor, já que o cheiro fazia com que desejasse que o próprio nariz não possuísse furos (v. 19-21). Também a guerra é associada ao mau cheiro e aos excrementos ao longo da peça, pois Cléon é adjetivado como um "devorador de esterco" (v. 48) e a própria personagem da Guerra é descrita com um epíteto não muito elogioso: "a que escorre pelas pernas" (v. 241, ὁ κατὰ τοῖν σκελοῖν). O sentido um pouco obscuro do epíteto é mais facilmente compreendido quando a guerra é responsabilizada por trazer "males fenícios" (v. 303) e por manchar, com a cor de açafrão, os elegantes mantos dos oficiais ao serem convocados para o combate (v. 1172-73).

Na segunda parte da peça, a mesma oposição de odores é invertida, com o escaravelho alimentando-se da ambrosia de Ganimedes (v. 722-24). A volta da Paz traz consigo as fragrâncias de flores e perfumes (v. 525) na figura da personagem Teoria (Festival), cujo cheiro é "doce" (ἡδὺ), lembrando a "liberdade do serviço militar e o mirto" (v. 526, ὥσπερ ἀστρατείας καὶ μύρου). O próprio Trigeu, antes afundado no esterco com seu animal, passa por uma transformação, e, junto com o rejuvenescimento, os odores voltam a ser aprazíveis, pois agora está "untado com perfumes de mirto" (v. 862, μύρῳ κατάλειπτος).

Por fim, os próprios alimentos antes feitos de esterco passam a ser fabricados com mel, para serem consumidos no casamento ao final da peça, na forma de "tortas" (v. 1357, πλακοῦντας). Assim, literalmente do primeiro verso, com a massa de cevada (μᾶζα), ao último

---

passou a espreitar os ninhos da águia e, cada vez que ela punha os ovos, subia lá no alto e os fazia rolar e quebrar, até que a águia, encurralada, buscou refúgio junto de Zeus, que a tem como sua ave sagrada, e pediu-lhe que arrumasse um lugar seguro para a ninhada. Zeus lhe deu permissão para botar os ovos no colo dele. Ao ver isso, o escaravelho fez uma pelota de esterco, voou até alçar o colo de Zeus e soltou-a lá. Foi aí que Zeus se levantou para sacudir o esterco e, sem se dar conta, deixou cair os ovos. Desde então, dizem que, na época em que os escaravelhos aparecem, as águias não fazem ninho".

[99] O próprio Detienne (2007 [1972], p. 44) utiliza o exemplo de Aristófanes para compor mais um quadro de oposições, desta vez entre os odores associados ao escaravelho, que forma com a águia e o urubu um triângulo de relações: "Quant à l' escarabot ou escarabée bousier, il forme avec l'aigle et le vautour um triangle bien dessiné. Sa position est définie par plusiers traits: insecte à aile membraneuse, le scarabée bousier est contigu à l'ordure et aux excréments; il ne peut supporter l'odeur de la myrrhe; il est, enfin, le rival et l'ennemi de l'aigle. Tout ces aspects sont ramassés dans une comédie d' Aristophane qui met en scène un bousier".

(πλακοῦς), os alimentos produzidos com cereais funcionam como símbolos fundamentais que, no entanto, passam por uma transformação profunda, assim como o herói e seu animal, mais bem-sucedidos na viagem cômica do que o modelo trágico euripidiano. A questão poética é central na peça, que pode ser entendida como um manifesto cômico de Aristófanes, que vem sendo elaborado por alguns anos desde *Acarnenses*, que conta com a massa de esterco (μᾶζα) como um símbolo importante, mas que está ainda mais relacionada ao uso de outro alimento, não sólido, mas líquido, como o vinho (οἶνος), tratado no próximo capítulo.

Um último dado importante na comparação esboçada é a ausência dos vocábulos gregos originais referentes aos cereais e suas variedades tratados na obra de Detienne, sobretudo os tão usados trigo e cevada, nos gráficos, tabelas e relações tecidas entre os mitos (sem nenhuma menção no índice lexical ao final do livro, a não ser aos termos já traduzidos para o francês: *orge* e *froment* ou *blé*, mas nunca especificado se πυρός, κριθή ou outra palavra para os cereais que foi utilizado nas fontes reunidas pelo estudioso francês). Enquanto as plantas aromáticas e especiarias são apresentadas em seus termos originais, quanto aos grãos não vemos uma preocupação de examinar a fundo os seus usos lexicais.

Assim, a ligação inesperada, segundo o modelo estruturalista, entre Afrodite e os cereais em *Aves* pode ser explicada de várias formas: a) apelando ao problema inicial da edição do texto e dos manuscritos (mas seja κριθή, seja πυρός, nos dois casos sugeridos o problema se mantém); b) uma segunda hipótese que explicaria o uso inesperado dos grãos como oferenda correspondente à deusa é que o termo aparece menos no seu caráter alimentício e botânico do que sexual e mitológico, principal explicação da escolha do termo para cevada, cujo formato lembra a genitália masculina, e para o pássaro cujo nome recorda a palavra para o falo; c) uma terceira possibilidade é acatar a associação de Afrodite com a fertilidade também da agricultura, como o próprio Detienne observa em práticas cultuais de Adônis fora de Atenas e até mesmo da Grécia, nas quais a figura do jovem é resgatada de dentro da terra, lembrando novamente os enredos por trás do mito da fertilidade em torno de Deméter e Perséfone.[100]

Pretendi neste capítulo dedicado aos cereais inverter a análise, centrando minha atenção nos termos utilizados para descrever os grãos e alimentos feitos de trigo e cevada, a fim de observar as simbologias e relações embutidas nos usos cômicos dos cereais. Embora o *corpus* cômico seja reduzido para um estudo exaustivo, a tabela esboçada no início tenta mostrar a variedade e quantidade do léxico utilizado, examinados em seus contextos específicos, agrupados nas peças em que ocorrem. Apesar de a importância do mito e do rito de Deméter ser evidente em *Tesmoforiantes*, não se encontra na obra um uso vasto dos termos, que estão mais presente em *Aves* e *Paz*. A seguir, encontramos no campo semântico do vinho e de suas variedades mais uma série de vocábulos simbólicos ao longo das comédias, que podem acrescentar mais relações, sociais e mitológicas, para a leitura das peças de Aristófanes, assim como con-

[100]Cf. Detienne (2007 [1972], p. 137).

tribuir para entender melhor o uso propriamente poético dos alimentos, que possuem na literatura uma função e estrutura próprias, distintas do seu uso cotidiano e ritual – mas em íntima relação com eles, como uma espécie de reflexo enriquecido da mesma realidade cotidiana, que adquire uma autonomia própria em cada obra de arte.

3 Os vinhos, as vinhas e Dioniso

Huc, pater Lenaee, veni; nudataque musto
Tinge novo mecum direptis crura cothurnis.
(Vigílio, Geórgicas *II, v. 7-8)*[1]

A proposta deste capítulo é dar atenção ao vocabulário ligado ao campo semântico do vinho e do deus Dioniso ao longo das peças de Aristófanes, dando preferência àquelas que possuem maior material lexical dentro do *corpus* levantado e que sejam mais representativas do tema aqui desenvolvido. Alguns fragmentos cômicos também têm muito a dizer sobre a associação de Dioniso com o vinho, em relação a uma série de utilidades dadas à bebida, como seu uso em contextos rituais, nos simpósios e na figuração da poesia. É famosa a presença do deus em *Rãs* de Aristófanes, mas ele também pode ser encontrado como personagem em outras produções da comédia antiga, como em *Taxiarchoi*, de Êupolis. A associação entre o deus Dioniso e a bebida por excelência na cultura grega é por demais conhecida para necessitar de uma introdução alongada.

Alguns dos vocábulos referentes à bebida consagrada ao deus, o vinho, e as suas matérias-primas, como a vinha e a uva, estão organizados por peças e versos na Tabela 3.1. Além do termo mais comum para a bebida já pronta para o consumo, o vinho (οἶνος), recebem destaque também as palavras que designam as plantações da vinha (ἄμπελος). Outro termo importante é usado para o vinho novo, não fermentado, o vinhete (τρύξ), que pode ainda ter um sentido complementar (ou até inverso), significando a borra ou o mosto do vinho, os seus detritos restantes da fabricação. A fruta em questão aparece na maior parte das vezes como a palavra

[1] Tradução de Odorico Mendes (2019, p. 95):

> "Vem, pai Leneu; descalços os coturnos
> Tinge em mosto comigo as nuas pernas."

para o cacho de uva (βότρυς), sendo de menor incidência dentro do *corpus* cômico do que as anteriores. Outras palavras relacionadas ao plantio e à colheita da vinha, a vindima (τρύγη), assim como outras etapas da produção da bebida aparecerão ao longo das análises, mas, antes de adentrar ao exame das peças, é preciso fazer uma contextualização histórica da produção, da circulação e do consumo das bebidas na Atenas do século V a.C.

A seguir, assim como no capítulo anterior, utilizarei o material proveniente dos estudos de história da alimentação e da arqueologia para situar o leitor sobre as práticas e técnicas empregadas na plantação, colheita, estocagem, fermentação, comércio e o consumo final nos simpósios gregos, nos festivais públicos e também vendidas em pequenos estabelecimentos comerciais, uma espécie de bar ou taverna (καπηλεῖον).

Tabela 3.1: A vinicultura em Aristófanes

	οἶνος[2] (vinho)	ἄμπελος[3] (vinha)	τρύξ / τρύγη[4] (vinhete / vindima)	βότρυς[5] (uva)
Acarnenses	4 (75, 985, 1067, 1068)	5 (183, 232, 512, 985, 995)	4 (499, 500, 628, 886)	-
Cavaleiros	6 (85, 90, 91, 95, 102, 355)	-	-	1 (1077)
Nuvens	2 (417, 1123)	2 (1119, 1124)	2 (50, 296)	-
Vespas	6 (616, 617, 676, 1253, 1300, 1393)	1 (1291)	5 (634, 650, 1309, 1521, 1537)	1 (449)
Paz	4 (703, 916, 1323, 1354)	6 (190, 308, 557, 596, 612, 1162)	5 (535, 576, 912, 1339, 1340)	2 (520, 708)
Aves	1 (588)	1 (304)	2 (1338, 1698)	-
Lisístrata	2 (196, 1227)	1 (308)	-	-
Tesmoforiantes	3 (393, 420, 734)	-	-	-
Rãs	2 (1150, 1320)	1 (1320)	-	1 (1321)
Assembleia de mulheres	5 (45, 141, 227, 606, 1139)	-	1 (886)	1 (817)
Riqueza	5 (644, 737, 807, 1084, 1121)	-	3 (1085, 1086, 1087)	-

[2]Incluindo compostos e derivativos do mesmo radical, como οἰνάνθη, οἰνοπότιδας, οἰνοῦττα, παροινικώτατος entre outras tratadas a seguir.

[3]Incluindo também compostos tais como ἀμπελουργός, φιλάμπελος e outros derivados da mesma raiz.

[4]Excluindo as ocorrências do nome do herói Trigeu. No entanto, foram contabilizados os usos do verbo τρυγάω, assim como de formas da mesma raiz com prefixação ou sufixação, tal ἀτρύγετος e τρυγικός, além de compostos como τρυγῳδία, τρύγοιπος e outros examinados ao longo do capítulo.

[5]Incluindo compostos do mesmo radical, como βοτρυόδωρος e outros.

3.1 Produção, circulação e o consumo dos vinhos

Dada a grande bibliografia destinada ao vinho na Antiguidade, pretendo fazer apenas algumas observações sobre os termos escolhidos, assim como oferecer uma breve introdução sobre os processos de cultivo, confecção, distribuição e consumo do vinho, sobretudo na Atenas clássica, cenário das comédias estudadas. Antes de tudo é importante ressaltar a antiguidade do cultivo da vinha por todo o Mediterrâneo e Oriente Próximo, tendo as descobertas arqueológicas mais recentes datado o resquício mais antigo, dentre o território da Grécia atual, na região da Argólida, no período do Neolítico tardio, por volta de 11.000 a.C. Entretanto, as espécies cultivadas parecem ter chegado só por volta de 2200 a.C., pela parte sul da Grécia, em Lerna. Durante a Idade do Bronze o cultivo da planta se estende pela Tessália, Ática, Peloponeso, nas ilhas Cíclades e em Creta, onde o resquício mais antigo da produção de vinho foi encontrado, graças ao tipo de compartimento feito para seu armazenamento, o πίθος, um grande jarro de cerâmica.[6] Sobre a suposta origem do cultivo da planta no Oriente Próximo e a posterior migração da tecnologia para o oeste, segundo Wilkins e Hill (2006, p. 170), a questão não é de todo clara, sendo possível um desenvolvimento independente em diferentes regiões, embora exames de DNA tenham datado as plantas cultivadas mais antigas localizadas na parte oriental da atual Turquia, por volta de 5000 a.C. [7]

As fontes literárias sobre a produção do vinho no período arcaico também são esclarecedoras, como Homero, que na *Odisseia* (7, v. 121-25) descreve os feácios colhendo as uvas para secá-las e fazer uma resina, além de amassarem outras para fazer o vinho. Na *Ilíada* (18, v. 561-72) uma cena sobre a viticultura aparece na descrição (ἔκφρασις) do escudo de Aquiles, no qual jovens são representadas colhendo as uvas em cestos de vime (v. 568). Hesíodo por sua vez, em *Trab.* 611-13, aconselha seu irmão sobre a viticultura, como deixar as uvas secando por dez dias e depois cobri-las por mais cinco. As fontes arqueológicas, como pinturas em vasos, corroboram o processo de amassar as uvas de forma manual, sem o uso de uma prensa, que, no entanto, também poderia ser usada para a confecção do vinho, assim como era feito no processo de extração das azeitonas para a fabricação do azeite. No período clássico, a comédia é uma fonte literária fundamental, que trata do processo desde a colheita até o consumo, como em *Paz*, quando a deusa é louvada como a "que mais ama as vinhas" (φιλαμπελωτάτη), já que na guerra elas não podem prosperar em campos devastados. A colheita, especificamente das uvas, chamada vindima (τρύγη), também está sugerida no nome do protagonista Trigeu.

O processo de fermentação é menos documentado em artefatos, mas largamente mencionado nos textos antigos. Em alguns casos encontramos a venda de uma espécie de suco da uva, chamado de γλεῦκος, que poderia já estar fermentado ou não (cf. Arist. *Meteriológicas*

[6] Cf. Curtis (2001, p. 295-303).

[7] Cf. Wilkins e Hill (2006, p. 170-71)

380b32). Em seguida ao processo de fermentação acontece o envelhecimento do vinho, que segundo Homero, na *Odisseia* (2, v. 340), duraria dez anos, ou segundo Teócrito (7, v. 147), por volta de quatro anos. Em um exemplo iconográfico, composto ao estilo de figuras vermelhas, que se encontra em Bolonha,[8] a imagem mostra uma espécie de tampa ou algo cobrindo a boca do recipiente, normalmente qualificado de λήνος (provável origem do nome Leneu, associado a Dioniso), que serviria para ajudar no processo de fermentação e transformação do mosto (τρύξ) em vinho (οἶνος). O mosto é o resíduo das uvas amassadas, formando uma espécie de borra no fundo do recipiente, misturado ao líquido ou já separado dele, ainda não fermentado, também chamado de vinhete. Tal processo representa um momento importante na fabricação do produto final, mas é também um dos termos fundamentais para a simbologia escolhida por Aristófanes para descrever a sua própria arte poética, com a criação de um gênero híbrido, entre a tragédia e a comédia: a τρυγῳδία – fio condutor de toda a argumentação deste capítulo.

No lado do consumo, algumas distinções de apreciação e paladar são importantes para constatar o alto grau de desenvolvimento produtivo dos vinhos na Antiguidade grega. De maneira mais geral, os vinhos são distinguidos nas fontes literárias devido à sua procedência, admirados por suas características peculiares. Alguns fatores de julgamento, além da região de proveniência, são destacados por Amouretti:

> Os gregos apreciam o aspecto da cor do vinho: o vinho tinto/negro (*melas*) é comparado à purpura ou ao sangue; há o vinho branco (*leukos*) de cor amarelada. Distinguem-se também os vinhos rascantes (*austeroi*), secos (*xéroi*), macios (*malakoi*), suaves (*glukeis*); os que têm buquê (*ozontes*), os vinhos leves (*leptoi*) ou espessos (*pacheis*). O vinho é chamado de quente (*thermos*) ou fraco (*asthenesteros*). O mais apreciado é o negro, forte, oloroso, envelhecido. (Amouretti, 2015 [1996], p. 144)

Note-se que os termos escolhidos para qualificar os vinhos são de uso bastante amplo, podendo configurar inclusive palavras do vocabulário literário, como os casos de λεπτός e παχύς, associados também a estilos de poesia, desde o período clássico (como faz o próprio Aristófanes em *Rãs*) e aprofundados como termos técnicos na Alexandria do período helenístico (como em Calímaco, e.g. no prólogo dos *Aitia*). Outras informações dizem respeito ao teor alcoólico das bebidas, estimado em alguns casos, como o de Tassos, entre 16 e 18 graus.[9] As mais famosas variantes regionais de odores e sabores refinados, no entanto, não são acessíveis a toda a população, como os camponeses, que estavam restritos a consumir uma bebida inferior, a "zurrapa", um tipo de bagaço ou vinagre acrescentado de água, que segundo Amouretti (2015 [1996], p. 144-45) possibilitava ao pequeno produtor vender o seu excedente e consumir o produto restante.

[8] Sparkes (1976, p. 47-56).

[9] Cf. Villard (1992).

Sobre a circulação do vinho na Grécia clássica, assim como visto com os grãos, é de se notar o papel das importações e exportações, que geram as distinções regionais pelas quais os vinhos são conhecidos e admirados. Um bom exemplo pode ser encontrado no poeta Arquéstrato de Gela, do século IV a.C., que descreve uma série de tipos de vinhos gregos, em comparação entre si e com regiões estrangeiras. Segundo Arquéstrato (fr. 59 Wilkins), o vinho de Lesbos é louvado como superior ao de Biblos, na Fenícia, já o de Tassos é recomendado, mas apenas aquele que já esteja suficientemente envelhecido. Nos fragmentos cômicos, pode-se encontrar outros tantos exemplos de regionalismos na produção dos vinhos: sobre o vinho de Tassos, diz-se ser saudável e recomendado pelo próprio Asclépio para a cura de doenças (Antídoto fr. 4 K-A); sobre o de Lesbos, louva-se o fato de ser taxada a sua importação para Atenas (Alexis fr. 278 K-A); junto com os dois últimos se encontra o vinho de Quios. Todos são descritos como envelhecidos e semelhantes ao néctar (Eubulo fr. 121 K-A). Outras tantas variedades podem ser encontradas de acordo com a região e, especificamente na comédia grega, note-se o artigo de Soler (2002), que traça um mapa acurado da produção de vinho na Grécia nas mais diversas localidades, de norte a sul, de leste a oeste.

Embora existam claras divisões sociais no consumo do vinho na Grécia, a disponibilidade de vinho em larga escala, mesmo em qualidade inferior, é uma distinção dos gregos em relação a outros povos antigos, como os do Egito e da Mesopotâmia, onde o vinho era restrito a uma elite, com a bebida à base de cevada mais frequentemente consumida pela população. O aspecto econômico-social da produção e consumo do vinho também é definidor dos usos encontrados ao longo das comédias. O consumo em larga escala, das classes altas até as baixas, é um fator revelado ao longo do exame das peças, característica da sociedade grega que parece destoar do visto nas civilizações antigas do mediterrâneo, como nota Curtis:

> Essa bebida era para os gregos do período clássico um alimento básico, não um luxo consumido quase exclusivamente pelas classes altas, como no Egito, na Mesopotâmia e na Idade de Bronze no Egeu. Ao contrário de áreas do Oriente Próximo e do Egito, o pequeno proprietário independente, pessoalmente envolvido na agricultura, constituía a maior parte da população da Grécia. Muitos deles – o total é desconhecido – concentraram seus esforços na produção de vinho. Victor Hanson mostrou que a viticultura era uma atividade de trabalho intensivo que exigia a manutenção das vinhas durante todo o ano, mas com pouco investimento de capital exigido, se realizado pela família e escravos. Isso, ele argumenta, desenvolveu nos camponeses gregos uma "ideologia da viticultura", que enfatizava o valor do trabalho e do tempo gasto em fazê-lo, a tal ponto que a aparência da terra com suas vinhas e a prática de uma ética de trabalho serviam para definir o *status* social do proprietário.[10] (Curtis, 2001, p. 295)

Quanto ao aspecto ideológico dos pequenos camponeses, deixando de lado por enquanto uma tal "ética do trabalho", talvez a comédia antiga, especificamente *Paz*, seja um dos melhores exemplos da vinculação profunda com a terra que tinham os viticultores da Ática, de forma

[10]Tradução de minha autoria.

um pouco distinta da idealização dos cereais, vista no capítulo anterior. Será ainda mais claro o valor ideológico da agricultura naquele que é o produto escolhido como o mais simbólico pelo teatro ateniense, o vinho, com especificidades importantes no gênero cômico.

Se a produção das uvas é enfatizada na poesia cômica ateniense, o aspecto do consumo também possui destaque dentro do *corpus* estudado, sobretudo na forma dos simpósios e dos festivais públicos. É necessário fazer aqui, antes do confronto empírico com o material cômico, um breve resumo sobre as distintas teorias sobre o lugar do consumo do vinho na sociedade ateniense do fim do século V a.C., que esteve, sobretudo a partir da década de noventa, constantemente em relação com o material cômico aqui tratado.

Desde o estudo seminal de Murray, *Sympotica* (1990), os simpósios foram tema de debates sobre o seu caráter elitista e aristocrático, herdado das instituições arcaicas, o que pode facilmente ser deduzido pelo uso de um enorme aparato material, como taças, vasos, comidas e bebidas de luxo, flautistas e outros elementos que encontramos descritos na poesia lírica, elegíaca e jâmbica, que, no entanto, encontra algumas peculiaridades no exame do material cômico. Segundo Murray, o simpósio de tipo aristocrático sofria forte desconfiança das classes populares, visto como uma ocasião de conspiração oligárquica constante contra o regime democrático.

Seguindo na mesma linha, Ruffell (2000), sobre a qual já tratamos no primeiro capítulo, propõe que os simpósios configuravam um importante elemento ideológico e que os poetas cômicos encampariam uma oposição ao simpósio privado da elite, priorizando os festivais públicos, nos quais as comédias eram apresentadas. Assim, o gênero cômico se distanciaria dos simpósios privados e se aproximaria mais do ritual do κῶμος dionisíaco, justificando tal afirmação pela forma negativa com que são apresentados os eventos domésticos, exemplificados em peças como *Kolakes* de Êupolis, com a sua corja de parasitas ridicularizados, junto com o anfitrião aristocrata Cálias. Ou ainda em peças como *Acarnenses* e *Paz* de Aristófanes, localizadas no cenário rural e desprovidas da sofisticação do ambiente urbano, que destoam das comemorações festivas da elite encontradas, por exemplo, em *Vespas*.

Já Davidson (1997), sem contestar a origem aristocrática dos simpósios, enfatiza que o consumo de vinho não era restrito às ocasiões formais da elite, já que eram bebidos em larga escala em uma espécie de "bar" ou "estabelecimento comercial", o καπηλεῖον, hipótese confirmada por estudos arqueológicos na ágora de Atenas, onde foram encontrados grandes depósitos de ânforas que supostamente seriam comercializadas no próprio local. Comentários moralistas de desaprovação sobre os consumidores de tais estabelecimentos podem ser encontrados em Aristóteles (*Retórica*, 1411a24), que criticava a vida frívola daqueles que frequentavam os comércios da ágora e dos portos. Encontram-se exemplos esclarecedores na comédia sobre os estabelecimentos comerciais não apenas na ágora, mas em regiões rurais, como em *Riqueza* (v. 435), na qual uma vendedora de bebidas (καπηλίς) se encontrava na vizinhança (γειτονεία) e

não no centro comercial da cidade, como a ágora ou o Cerâmico.[11]

Contestando a divisão rígida proposta por Murray e Ruffell, outros autores preferem uma abordagem distinta, como Fisher (2000), que elenca outras formas de comunitarismo no consumo de bebidas. Algumas escavações no Pireu parecem demonstrar um número elevado de moradias humildes que possuíam um cômodo específico para as reuniões com convidados, o ἀνδρών.[12] Outras ocasiões, como os festivais públicos, também parecem ter incluído um tipo mais amplo de simpósio, com acesso de várias camadas da sociedade. Ao tentar mostrar que o enquadramento do evento convivial pode ser ampliado socialmente, Fisher tece uma sólida argumentação sobre a familiaridade do público com as práticas encenadas no palco, concluindo, a partir de vários fragmentos cômicos, a favor da existência de uma mobilidade social (ascendente) na Atenas clássica, disponibilizando não só um largo consumo de vinho para cada vez mais cidadãos, mas também de outras iguarias, como peixes e frutos do mar.

Por fim, no estudo mais completo sobre a relação entre alimentação e comédia grega, Wilkins (2000) acata as críticas de Fisher a Murray e desenvolve uma leitura distinta de Ruffell sobre uma oposição ideológica encarnada pela comédia. Para o autor, uma oposição estanque entre consumo de bebidas no simpósio privado e nos festivais públicos seria uma distorção do material arqueológico e textual que possuímos, sobretudo no caso cômico. Para ele é improvável que a maioria da população que não pertenceria à elite, por volta de 90%, só bebesse vinho em situações comerciais. Para Wilkins, o consumo de vinho diluído em água era generalizado, não só na etapa posterior ao "banquete" (δεῖπνον), mas inclusive acompanhando a comida. A separação formal entre um simpósio com recitação poética e música, posterior ao momento da alimentação, não deve ser enxergada como regra, já que ocasiões de reuniões informais entre amigos e parentes não comportavam o mesmo tipo de etiqueta. A comédia antiga é a principal fonte explorada por Wilkins, distinguindo frequentemente a cidade histórica da sua representação dramática, chamada de "cidade cômica".[13]

De toda uma vasta gama de informações sobre os alimentos na antiguidade, das quais algumas são mais relevantes para uma pesquisa de textos literários, creio que a atenção dada ao tratamento ideológico seja o ponto que mais salta aos olhos do leitor contemporâneo da comédia antiga. Os processos de cultivo e colheita, assim como da fermentação e preparação da bebida, são utilizados tendo em vista construir um simbolismo maior, de um valor imagético que transcende a própria bebida em si e torna-se um elemento constituinte da identidade de determinado povo (ou de uma segmentação social dele). A identidade entre os gregos e o vinho vem sendo construída desde muito antes da apresentação das comédias no final do

[11] Outros fragmentos da comédia nova também testemunham sobre o consumo em estabelecimentos comerciais locais, como Eubulo (fr. 80 K-A) e Nicóstrato (fr. 22 K-A).

[12] Cf. Wilkins (2000, p. 206)

[13] Cf. o livro organizado por Dobrov (1997), de título sugestivo: *The city of comedy*.

século V a.C., o que torna o uso do material poético tradicional um eco de textos antigos – épicos, elegíacos, jâmbicos – mas também com uma clara tentativa de ressignificação pelo poeta cômico.

3.2 O nascimento da τρυγῳδία

Na mais antiga das peças de Aristófanes preservadas integralmente, *Acarnenses* (425 a.C.), o motivo campestre e a presença das vinhas são marcas constantes na narrativa de Diceópolis, um camponês exilado na cidade por conta da guerra. O prólogo da peça apresenta o cenário político ateniense com a autodescrição do protagonista, como o único interessado nos assuntos da cidade, cujo nome evoca o conceito de "justiça" (δίκη) e que chega pontualmente para a assembleia, disposto a deliberar por um acordo de paz com os espartanos. Quando os prítanes por fim chegam, com muito atraso, para a importante reunião, a primeira atitude deles é garantir os melhores lugares e os privilégios destinados aos cargos públicos. A presença de um embaixador enviado para a Pérsia, que retornava depois de onze "penosos" anos de missão, durante os quais consumia diariamente duas dracmas do tesouro público – além de ser "forçado" a beber vinho em taças de ouro (v. 75) – é mais um motivo que desperta a fúria do velho camponês. O auge da insatisfação do protagonista chega quando o embaixador é convidado para uma refeição no Pritaneu, subsidiada com recursos públicos, enquanto ele e seus companheiros camponeses, que trabalham duro nos campos, são deixados ao relento, passando frio e fome (v. 599-606). A arrogância dos oficiais públicos e os privilégios por eles obtidos acabam levando o herói a uma decisão radical: ele decide agir por conta própria, abrindo o seu próprio mercado de acordos de paz, o que gera a revolta dos seus companheiros agricultores, componentes do coro. O confronto do herói com o coro de velhos camponeses da região de Acarnas, que figuram no título da obra, exemplifica a ignorância a que estão submetidos os cidadãos, que insistem na guerra, culpando Esparta por destruir as suas colheitas, em vez de mirarem nos alvos certos, os próprios políticos atenienses que se beneficiam de tal situação.

A posição de Aristófanes no debate político ateniense é há muito debatida, já que a crítica ao regime democrático está presente em grande parte de sua obra, e por isso ele está associado a posições políticas antidemocráticas, ou ainda oligárquicas. Independente da visão adotada em tal debate (no qual me posiciono, como já referido, junto a de Ste. Croix), o retrato da situação da Atenas contemporânea é rico em detalhes, não só do ponto de vista político, mas também das questões materiais envolvidas na produção de alimentos, ou melhor, nas perdas de plantações por invasões espartanas, causando alvoroço de uma parcela do campesinato da região da Ática, entre os quais alguns dos mais afetados foram justamente os habitantes de Acarnas. A visão do poeta na peça é corriqueiramente associada ao protagonista,[14] sobretudo

[14]No entanto, E. Bowie (1988) faz uma boa argumentação para identificar Diceópolis não com Aristófanes,

no discurso feito na parábase, em que o personagem se dirige ao público em nome do poeta, para tratar de assuntos políticos. É justamente na parábase que encontramos a cunhagem do nome τρυγῳδία, fundamental para definir as posições poéticas, e talvez políticas, do autor, sustentadas ao longo de sua carreira. Vejamos como se dá a primeira ocorrência do termo na obra preservada de Aristófanes, acompanhada da caracterização do herói Diceópolis, em mais uma explícita paródia da obra de Eurípides, de sua peça *Télefo*, na qual figura um rei mísio injustiçado por um ataque equivocado dos aqueus, pensando terem chegado em Troia. As equivalências entre o discurso do camponês arruinado e o do rei injustiçado confluem em inúmeros pontos, alguns do quais tentarei explorar a seguir, em conjunto com o exame dos termos selecionados.

3.2.1 Vinha (ἄμπελος)

Um elemento fundamental na composição da paisagem rural da Ática nas comédias é a "vinha" (ἄμπελος), mencionada mais em relação às perdas por devastação do que pela produção obtida. Logo no início da peça a vinha é lembrada na fala do Embaixador, encarregado de trazer um tratado de paz:

> ANFÍTEO
> Eu vinha lançado para cá para trazer as tréguas. Mas a coisa cheirou-lhes, aí há uns tipos já de idade, de Acarnas, velhos de boas fêveras, rijos como pedra, de antes quebrar que torcer, combatentes de Maratona, gente de ferro. E então puseram-se a berrar em coro: "Ah patife! Tu a trazeres aí tréguas, quando as nossas vinhas estão derrubadas?" E começaram a apanhar pedras e metê-las para o capote. Eu pus-me a cavar e eles a correrem atrás de mim, em grande gritaria.[15]

> ΑΜ. Ἐγὼ μὲν δεῦρό σοι σπονδὰς φέρων
> ἔσπευδον· οἱ δ' ὤσφροντο πρεσβῦταί τινες
> Ἀχαρνικοί, στιπτοὶ γέροντες, πρίνινοι,
> ἀτεράμονες, Μαραθωνομάχαι, σφενδάμνινοι.
> ἔπειτ' ἀνέκραγον πάντες· «Ὦ μιαρώτατε,
> σπονδὰς φέρεις, τῶν *ἀμπέλων* τετμημένων;»
> κἀς τοὺς τρίβωνας ξυνελέγοντο τῶν λίθων·
> ἐγὼ δ' ἔφευγον· οἱ δ' ἐδίωκον κἀβόων.
> (*Acarnenses*, v. 178-185)

mas com seu rival Êupolis, dado o mesmo vocábulo (*-polis*) presente como segundo elemento do composto na onomástica de ambos, entre outros pontos de contato levantados pelo crítico.

[15] Trad. Sousa e Silva (1988). Todas as traduções de *Acarnenses* para o português são retiradas da mesma edição, quando não for feita nenhuma ressalva (por vezes modifiquei os nomes utilizados para os alimentos, para adequar ao padrão adotado ao longo da tese).

Ao chegar em Atenas, o embaixador relata o seu encontro com os velhos camponeses da região de Acarnas, descritos primeiramente com louvor, pois eram "combatentes de Maratona" (Μαραθωνομάχαι, v. 181). A qualificação dos anciãos é feita com uma metáfora, descritos como "duros" (v. 180, στιπτοὶ), em comparação aos carvões, pois os mais sólidos são os que queimam melhor.[16] Outra forma de ressaltar a resistência e bravura dos antigos soldados é a comparação com tipos de árvores, como as "azinheiras" (πρίνινοι, v. 180) e os "bordos" (σφενδάμνινοι, v. 181), ambas conhecidas pela solidez de suas madeiras.[17] Depois de elogiar o ânimo inesgotável dos componentes do coro, o embaixador relata como foi recebido por eles, aos gritos, pois não estavam nem um pouco receptivos a um acordo de paz, após terem as suas "vinhas destruídas" (ἀμπέλων τετμημένων, v. 183). A resposta agressiva dos camponeses contra um acordo ocorre apenas na primeira parte da peça, antes de serem convencidos pelo herói cômico a depositarem sua raiva nos alvos corretos, não os espartanos, mas os próprios dirigentes atenienses.

Depois da cena entre Anfíteo e Diceópolis, o coro de camponeses faz a sua primeira participação, no párodo, dando mostras de seu caráter agressivo, ao propor a perseguição do embaixador até a morte, para não voltar a pisar nas suas vinhas:

> CORO:
> Escapou-se, meteu pernas no caminho. Ai que desgraça esta, na minha idade! Não era nos meus tempos de rapaz, quando eu, com um saco de carvão às costas, era capaz de acompanhar Faulo na corrida, que esse portador de tréguas escapava tão facilmente à minha perseguição. Por mais lesto que fosse não se safava assim, ó pernas para que vos quero. Mas trôpego como estou, agora que as pernas vão pesando cá ao velho Lacrátides, o tipo raspou-se. Temos de ir atrás dele. Não se há-de ficar a rir por ter escapado aos Acarnenses, mesmo velhos como somos. Esse fulano, ó Zeus pai! Ó deuses! – fez tréguas com os inimigos, contra quem, dentro de mim, vai crescendo o furor do combate, o ódio, por causa dos meus campos. Não descanso enquanto lhes não varar o corpo com um pau, penetrante, doloroso, enterrado até o cabo, de maneira que não hão-de voltar a pisar as minhas vinhas.
>
> ΧΟΡΟΣ
> ἐκπέφευγ', οἴχεται
> φροῦδος. οἴμοι τάλας τῶν ἐτῶν τῶν ἐμῶν·
> οὐκ ἂν ἐπ' ἐμῆς γε νεότητος, ὅτ' ἐγὼ φέρων
> ἀνθράκων φορτίον
> ἠκολούθουν Φαΰλλῳ τρέχων, ὧδε φαύλως ἂν ὁ

[16]Cf. Lanza (2012, p. 182).

[17]Cf. Olson (2002, p. 128).

σπονδοφόρος οὗτος ὑπ' ἐμοῦ τότε διωκόμενος
ἐξέφυγεν, οὐδ' ἂν ἐλαφρῶς ἂν ἀπεπλίξατο.
νῦν δ' ἐπειδὴ στερρὸν ἤδη τοὐμὸν ἀντικνήμιον
καὶ παλαιῷ Λακρατείδῃ τὸ σκέλος βαρύνεται,
οἴχεται. διωκτέος δέ· μὴ γὰρ ἐγχάνοι ποτὲ
μηδέ περ γέροντας ὄντας ἐκφυγὼν Ἀχαρνέας,
ὅστις, ὦ Ζεῦ πάτερ
καὶ θεοί, τοῖσιν ἐχθροῖσιν ἐσπείσατο,
οἷσι παρ' ἐμοῦ πόλεμος ἐχθοδοπὸς αὔξεται
τῶν ἐμῶν χωρίων·
κοὐκ ἀνήσω πρὶν ἂν σχοῖνος αὐτοῖσιν ἀντεμπαγῶ
< καὶ σκόλοψ > ὀξύς, ὀδυνηρός, ἐπίκωπος, ἵνα
μήποτε πατῶσιν ἔτι τὰς ἐμὰς *ἀμπέλους*.
(*Acarnenses*, v. 209-232)

A apresentação do velho camponês corresponde perfeitamente àquela feita pelo embaixador, utilizando, inclusive, as mesmas imagens naturais para exibir o vigor dos campesinos. A imagem do carvão volta a ter destaque, já que na sua "juventude" (νεότητος, v. 211) ele era capaz de correr tão rápido como um atleta, tal qual Fauno (v. 213)[18], mesmo "carregando um saco de carvão" (φέρων ἀνθράκων, v. 212) – comparação provável entre a corrida dos hoplitas armados de instrumentos pesados com uma variante mais prosaica de seu dia a dia, revelando a ocupação principal desta camada de trabalhadores, os carvoeiros, próximos em *status* aos mineiros encontrados em Ferécrates.[19] A contraposição aos tempos de juventude fica explícita na caracterização da velhice atual, responsável pelas "pernas", ou mais precisamente a "canela" (ἀντικνήμιον, v. 216), que não lhe obedecem mais, por estarem "pesadas" (στερρὸν, v. 216) – curiosamente o adjetivo significa também "duro, forte", justamente como eram apresentados os combatentes de maratona pelo embaixador, comparados com a solidez das árvores, ressaltando uma ambiguidade na descrição positiva dos camponeses, enquanto os próprios agricultores utilizam tal característica para descrever a sua debilidade atual. Outra forma de ilustrar (ironicamente) a fraqueza dos anciãos é pela comparação com um tal Lacrátides, nome que segundo Olson (2002, p. 137) consistiria de um prefixo de intensidade λα-, mais o radical -κράτος-, seguido por uma terminação de patronímico, significando algo como "filho da Grande Força", motivo do humor que fecha a passagem que descreve a decadência física do coro. Outra possibilidade é que se tratasse de um personagem histórico, o arconte durante o

[18] A fama de Fauno de Crotona é atestada por Pausânias (10. 9. 2) na sua descrição de uma estátua do atleta em Delfos, onde ele teria conseguido duas vitórias nas competições de corrida e uma no *pentathlon*.

[19] Lanza (2012, p. 184) destaca a diferença do trabalho nas minas do exercido pelos carvoeiros, nos bosques próximos à sua vila (δῆμος ou κώμη).

reinado de Dario I, que poderia ser o alvo aqui, dada a relação com os heróis de Maratona (v. 181) que derrotaram os persas.

O grande motivo de toda a raiva expressa pelo coro vem ao final da fala, quando a perseguição ao embaixador é apresentada como uma forma de aviso, para que "nunca mais voltem a pisar nas minhas vinhas" (μήποτε πατῶσιν ἔτι τὰς ἐμὰς ἀμπέλους, v. 232). O motivo das vinhas destruídas já tinha sido anunciado pelo embaixador, quando relatara a forma como foi recebido, e pode ser encontrado com frequência ao longo das comédias, assim como atestado pela narrativa de Tucídides (2. 21. 3) sobre a devastação das plantações no primeiro ano da guerra. Como a peça foi encenada em 425 a.C., é possível entender melhor a afirmação do corifeu de que "cresce" (αὔξεται, v. 229) dentro dele o "furor do combate" (πόλεμος ἐχθοδοπὸς, v. 228), ou seja, o sentimento reprimido de vingança aumentava, na mesma medida em que eram mantidos presos dentro dos muros da cidade.

Na parábase da peça fica mais clara a posição do herói em relação à guerra, ressaltando o seu ódio tanto por espartanos, quanto por atenienses:

> DICEÓPOLIS
> Pois bem, eu detesto os lacedemônios. Que Posídon, o deus do Ténaro, com um tremor de terra, lhes derrubasse as casas, a todos eles! Também eu tenho as minhas vinhas cortadas. Mas já que só aqui estão amigos a ouvirem as minhas palavras, porque é que atiramos com a culpa de tudo isto para cima dos lacônios? Havia entre nós uns fulanos – não me estou a referir à cidade (fixem bem isto, não é à cidade que me estou a referir!) – uns tipinhos miseráveis, de mau quilate, uns infames, que não valem nem um tostão furado, meio estrangeirados, que denunciavam os "mantozinhos de Mégara". Onde quer que vissem um pepino, uma lebre, um leitão, um dente de alho, ou um grão de sal, punham-se a dizer: "isto é de Mégara" e naquele mesmo dia vendia-se tudo.

> ΔΙ. ἐγὼ δὲ μισῶ μὲν Λακεδαιμονίους σφόδρα,
> καὐτοῖς ὁ Ποσειδῶν, οὐπὶ Ταινάρῳ θεός,
> σείσας ἅπασιν ἐμβάλοι τὰς οἰκίας·
> κἀμοὶ γάρ ἐστι *ἀμπέλια* κεκομμένα.
> ἀτάρ, φίλοι γὰρ οἱ παρόντες ἐν λόγῳ,
> τί ταῦτα τοὺς Λάκωνας αἰτιώμεθα;
> ἡμῶν γὰρ ἄνδρες, κοὐχὶ τὴν πόλιν λέγω·
> μέμνησθε τοῦθ', ὅτι οὐχὶ τὴν πόλιν λέγω, –
> ἀλλ' ἀνδράρια μοχθηρά, παρακεκομμένα,
> ἄτιμα καὶ παράσημα καὶ παράξενα,
> ἐσυκοφάντει Μεγαρέων τὰ χλανίσκια·
> κεἴ που σίκυον ἴδοιεν ἢ λαγῴδιον

ἢ χοιρίδιον ἢ σκόροδον ἢ χόνδρους ἅλας,
ταῦτ' ἦν Μεγαρικὰ κἀπέπρατ' αὐθημερόν.
(*Acarnenses*, v. 509-522)

Diceópolis começa deixando claro o seu ódio aos inimigos espartanos, pelo mesmo motivo que os velhos do coro tinham dado ao embaixador, ou seja, as "vinhas cortadas" (ἀμπέλια κεκομμένα, v. 511)[20], desejando que fossem punidos com a destruição das suas casas, causada por um tremor de terra enviado por Posídon.[21] No entanto, a conjunção adversativa utilizada na sequência (ἀτάρ, v. 512), após a *captatio benevolentiae* do protagonista, pretende mostrar que os espartanos não são os únicos culpados, nem os principais. Para fazer a autocrítica dos atenienses, o poeta primeiro fornece uma informação histórica sobre a apresentação da peça, pois o fato de só os "amigos estarem presentes" (φίλοι ... οἱ παρόντες, v. 512) recorda que a peça foi apresentada no concurso das Leneias, e não nas Dionísias, festival no qual os estrangeiros vinham em grande número para Atenas. A informação é fundamental, pois recorda uma disputa do poeta com o político Cléon, que o teria denunciado juridicamente por difamar a cidade na presença de estrangeiros e inimigos, em uma de suas obras anteriores. A polêmica ficará mais clara adiante, quando o político é citado nominalmente, interessando por ora o conteúdo da crítica que vem a seguir.

Os alvos internos da acusação são indicados na sequência, mas não sem antes o herói fazer uma ressalva importante: não é da cidade como um todo que ele fala (οὐχὶ τὴν πόλιν λέγω, vv. 515-16), mas apenas de alguns "homens entre nós" (Ἡμῶν ... ἄνδρες, v. 515). Estes são apontados como "gentalha" (ἀνδράρια), "miseráveis" (μοχθηρά), "perversos" (παρακεκομμένα), "infames" (ἄτιμα), "fingidos" (παράσημα), "estrangeirados" (παράξενα), e, por fim, uma caracterização mais precisa do que a série de adjetivos genéricos: são aqueles que denunciavam "os mantozinhos de Mégara" (Μεγαρέων τὰ χλανίσκια, v. 522). O fato histórico por trás da afirmação é o conhecido decreto de Mégara, que proibia os megarenses de comercializarem na ágora de Atenas, motivo da crescente inimizade deles contra os atenienses. Alguns alimentos associados intimamente com a cidade de Mégara são citados, como a "lebre" (λαγῴδιον),[22] o "leitão"

[20] Olson (2002, p. 205) entende a forma ἀμπέλια como um diminutivo hipocorístico, com o sentido de "queridas vinhas".

[21] Cf. Mastromarco (1983, p. 151-52). O deus é referido aqui com uma localidade específica onde era cultuado, o Tánaro, uma montanha na parte meridiana do Peloponeso, onde os espartanos se refugiaram durante um terremoto em 466 a.C. (Tuc. 1, 128.1).

[22] DGP: "lebre; lebre-do-mar, tipo de peixe; espécie de andorinha de penas vermelhas"; Bailly: "lièvre; lièvre de mer, sorte d'hirondelle à plumes rouges";LSJ: "hare; a bird with rough feathered feet, mentioned with the swallow; kind of sea-slug, *Lepus marinus*; sea-hare, *Aplysia leporina*". Segundo Olson (2002, p. 208) a única associação do alimento com Mégara é nessa passagem.

(χοιρίδιον),[23] o "alho" (σκόροδον),[24] o "pepino" (σίκυον)[25] e o "sal" (ἅλας)[26], os quais estavam proibidos de serem comercializados em Atenas, devido aos embargos comerciais. Os megarenses possuíam também a fama de burladores de impostos (cf. *Vesp.* v. 558-59), e quando eram pegos em flagrante tinham as mercadorias confiscadas – por isso a menção àquele que "denunciava" (ἐσυκοφάντει, v. 522) os cidadãos megarenses pelos mantos, como forma de identificação visual para serem reconhecidos e capturados.[27]

Mais duas ocorrências das vinhas são registradas nas falas do coro ao final da peça. Primeiro na estrofe, quando o comportamento dos velhos muda da água para o vinho, saudando o herói por sua inteligência, que os fez abrirem os olhos para a real situação da cidade:

> CORO
> Estás a ver, ó cidade, este homem sensato, este poço de sabedoria, e o que ele conseguiu depois de fazer tréguas? Produtos para vender, uns de uso caseiro, outros bons para comer quentes. Sem mexer uma palha, tudo que é bom lhe vem parar às mãos. Em minha casa, nunca mais hei de acolher a Guerra. Não, na minha presença, à minha mesa, não há de ela cantar aquela canção de Harmódio. É como um bêbado, um estroina, que se mete numa casa onde reina a felicidade e só arranja sarilhos. Vira a casa do avesso, deita tudo por terra, mete-se em brigas, e quanto mais se lhe diz: "Bebe! Senta-te! Faz um brinde!", mais ela vai queimando as estacas e, à força, arrancando o vinho das vinhas.

> ΧΟ. εἶδες, ὦ πᾶσα πόλι, τὸν φρόνιμον ἄνδρα, τὸν ὑπέρσοφον,
> οἷ' ἔχει σπεισάμενος ἐμπορικὰ χρήματα διεμπολᾶν,
> ὧν τὰ μὲν ἐν οἰκίᾳ χρήσιμα, τὰ δ' αὖ πρέπει χλιαρὰ κατεσθίειν.
> αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῷδέ γε πορίζεται.
> οὐδέποτ' ἐγὼ Πόλεμον οἴκαδ' ὑποδέξομαι,
> οὐδὲ παρ' ἐμοί ποτε τὸν Ἁρμόδιον ᾄσεται
> ξυγκατακλινείς, ὅτι *παροινικὸς* ἀνὴρ ἔφυ,
> ὅστις ἐπὶ πάντ' ἀγάθ' ἔχοντας ἐπικωμάσας
> ἠργάσατο πάντα κακά, κἀνέτρεπε κἀξέχει

[23]DGP: "leitão, porco pequeno; fem., partes íntimas da mulher, vulva; espécie de peixe do rio Nilo."; Bailly: "petit cochon; sorte de poisson du Nil; parties de la femme"; LSJ: "young pig, porker (younger than δέλφαξ), generally = ὗς, σῦς, swine; *pudenda muliebria*, freq. in Com. poets, who are always punning on the word and its compds.". Ao fim da peça, os leitões são utilizados em um sacrifício (v. 792-796).

[24]DGP: "alho"; Bailly: "ail"; LSJ: "garlic, *Allium sativum*". O alho é o alimento mais frequentemente associado com Mégara (cf. *Paz*, v. 246-47).

[25]Bailly: "graine de concombre ou de citrouille".

[26]O sal também é encontrado como um produto típico da região em outras fontes (cf. Plínio, *História Natural* 31-87).

[27]Sobre os decretos de Mégara, cf. de Ste. Croix (1972, p. 383-86).

κἀμάχετο, καὶ προσέτι πολλὰ προκαλουμένου
"πῖνε, κατάκεισο, λαβὲ τήνδε φιλοτησίαν,"
τὰς χάρακας ἧπτε πολὺ μᾶλλον ἔτι τῷ πυρί,
ἐξέχει θ' ἡμῶν βίᾳ τὸν *οἶνον* ἐκ τῶν *ἀμπέλων*.
(*Acarnenses*, v. 973-985)

O apelo do coro é direcionado à cidade, para que todos nela reconheçam o homem "sensato" (φρόνιμον, v. 973) e "sábio" (ὑπέρσοφον, v. 973) que vem salvá-los com um tratado de paz. As benesses advindas do acordo são descritas de forma bastante semelhante à encontrada nas utopias cômicas, em que tudo se autoproduzia, pois Diceópolis recebe todos os bens de forma automática (αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ, v. 976). Tudo isso só é possível com a expulsão da Guerra, personificada, assim como encontrado em *Paz*. A convidada indesejada é comparada aos frequentadores dos simpósios, que depois de bêbados saem pelas ruas na celebração do κῶμος, causando tumultos e desordem por onde passam, perturbando um lugar "onde tudo está bem" (πάντ' ἀγάθ' ἔχοντας, v. 980). A imagem da Guerra como uma desordeira culmina no problema central que ela costuma trazer consigo: a destruição das vinhas. Os camponeses são imaginados como hóspedes generosos, que recebem a Guerra em suas casas, oferecem a ela uma bebida (v. 983), mas são retribuídos com a fúria costumeira dela, que coloca fogo nas "estacas" (χάρακας, v. 984) que suportam a plantação e arranca com força "o vinho das vinhas" (οἶνον ἐκ τῶν ἀμπέλων, v. 985). Como explica Olson (2002, p. 315), a presença do vocábulo para as "vinhas" (ἀμπέλων, v. 985), ao final do verso, deve ser interpretada como um *para prosdokian*, já que era de se esperar um complemento de algo próprio para armazenar o vinho: uma "ânfora" (ἀμφορά) ou uma "taça" (κρατήρ), já que o contexto é o do banquete e não o das plantações.

Na continuação da fala do coro, na antístrofe, as vinhas são acompanhadas de outras duas plantas, a figueira e a oliveira:

Lá foi ele, sobre asas, fazer almoço, todo inchado. E para mostrar que vive bem, atirou estas penas pela porta fora. Ó companheira de Cípris formosa e das Graças, ó Reconciliação, que beleza de rosto mantinhas escondido! Que um Eros, como aquele que aparece representado com uma coroa de flores, nos unisse, a mim e a ti! Talvez me aches um tanto velhote... mas se fosses minha, velho como sou, acho que ainda seria capaz de realizar três tarefas: primeiro plantar uma grande linha de videiras; depois, junto dela, uns rebentinhos novos de figueira, e, a toda volta do campo, plantava oliveiras, para nos podermos untar, tu e eu, no primeiro dia de cada mês.

ἐπτέρωταί τ' ἐπὶ τὸ δεῖπνον ἅμα καὶ μεγάλα δὴ φρονεῖ,
τοῦ βίου δ' ἐξέβαλε δεῖγμα < τάδε > τὰ πτερὰ πρὸ τῶν θυρῶν.

ὦ Κύπριδι τῇ καλῇ καὶ Χάρισι ταῖς φίλαις ξύντροφε Διαλλαγή,
ὡς καλὸν ἔχουσα τὸ πρόσωπον ἄρ' ἐλάνθανες.
πῶς ἂν ἐμὲ καὶ σέ τις Ἔρως ξυναγάγοι λαβών,
ὥσπερ ὁ γεγραμμένος ἔχων στέφανον ἀνθέμων;
ἦ πάνυ γερόντιον ἴσως νενόμικάς με σύ.
ἀλλά σε λαβὼν τρία δοκῶ μ' ἂν ἔτι προσβαλεῖν·
πρῶτα μὲν ἂν *ἀμπελίδος* ὄρχον ἐλάσαι μακρόν,
εἶτα παρὰ τόνδε νέα μοσχίδια συκίδων,
καὶ τὸ τρίτον ἡμερίδος ὄρχον, ὁ γέρων ὁδί,
καὶ περὶ τὸ χωρίον ἐλᾷδας ἅπαν ἐν κύκλῳ,
ὥστ' ἀλείφεσθαι σ' ἀπ' αὐτῶν κἀμὲ ταῖς νουμηνίαις.
(*Acarnenses*, v. 986-999)

Enquanto na estrofe o coro canta contra a Guerra e os males que ela causa, na antístrofe a personificação fica por conta do seu "antídoto" (φαρμακός), a Reconciliação (*Diallagē*, v. 988), que também aparece antropomorficamente em *Lisístrata* (v. 1114-88).[28] Primeiro é narrada a forma como Diceópolis se encaminha para o seu banquete, já que vai "sobre asas" (ἐπτέρωταί, v. 986), indicando que leva com ele uma ave para a refeição, com as "penas" (πτερὰ, v. 987) debaixo do braço sugerindo ao público o voo do protagonista. Em seguida, a atenção do coro se volta para a companheira de Cípris e das Graças (v. 988), a Reconciliação, mudando o tom de lamento anterior para o louvor de todos os bens representados pelas divindades do amor. Mais uma entidade da sedução é enumerada, Eros (v. 990), chamado pelo corifeu, que tinha o desejo de unir-se à bela jovem, apesar da diferença de idade que o separa, por ser um tanto velho (v. 992). Embora de idade avançada, ele ainda se diz capaz de executar três ações básicas, das quais se vangloria: plantar uma fileira de "vinhas" (ἀμπελίδος, v. 994), algumas "figueiras" (συκίδων, v. 995) e ainda as "oliveiras" (ἐλᾷδας, v. 997). As árvores mencionadas podem ser vistas como representantes, ao lado dos cereais, da conhecida tríade alimentar mediterrânea, composta pelo vinho, o azeite e os cereais, que seria complementada por uma ampla gama de frutas, verduras, hortaliças e vários outros alimentos, dos quais o figo surge como um dos mais destacados nas comédias, talvez uma particularidade característica da região da Ática, justificando a sua ocorrência frequente nas peças.[29] Sob o véu das imagens agrícolas associam-se corriqueiramente conotações sexuais, como no caso do "figo" (σῦκον) equivalendo aos órgãos sexuais femininos (cf. *Paz*, v. 1359-60) ou o uso do óleo de oliva para "untar o corpo" (ἀλείφεσθαι, v. 998) e preparar-se para um encontro. A última palavra do verso deixa mais claro o contexto festivo do momento, pois o "primeiro dia do mês" (νουμηνίαις, v. 998)

[28]Cf. Mastromarco (1983, p. 187-88).

[29]A figueira já aparece com destaque na tradição poética grega desde Homero, como a figueira de Troia (cf. *Ilíada*, 7, v. 116), bem como em outras passagens.

era empregado em ritos na acrópole e compras no mercado da ágora (*Cav.* v. 43-44, *Vesp.* v. 169-71).

3.2.2 Vinho (οἶνος)

O vinho pronto para consumo aparece também em algumas passagens embora com menos frequência que as vinhas. A primeira delas é na fala do Embaixador ateniense, que voltava da corte do rei persa, onde bebera um vinho doce e puro:

> EMBAIXADOR:
> Fomos por vós enviados junto ao Grande Rei, com um salário de duas dracmas por dia, no arcontado de Eutímenes.
> DICEÓPOLIS:
> Minhas ricas dracmas!
> EMBAIXADOR:
> De facto foi desgastante a nossa peregrinação pela planície do Caístro, instalados em tendas. Confortavelmente estendidos em carros, mortos de fadiga.
> DICEÓPOLIS:
> Quer dizer que a são e salvo ia eu, bem rente à muralha, estendido... no lixo.
> EMBAIXADOR:
> Depois da recepção, fomos forçados a beber, em taças de cristal e ouro, um vinho puro, muito doce.
>
> ΠΡΕΣΒΕΥΤΗΣ
> ἐπέμψαθ' ἡμᾶς ὡς βασιλέα τὸν μέγαν
> μισθὸν φέροντας δύο δραχμὰς τῆς ἡμέρας
> ἐπ' Εὐθυμένους ἄρχοντος.
> ΔΙ. οἴμοι τῶν δραχμῶν.
> ΠΡ. καὶ δῆτ' ἐτρυχόμεσθα διὰ Καϋστρίων
> πεδίων ὁδοιπλανοῦντες ἐσκηνημένοι,
> ἐφ' ἁρμαμαξῶν μαλθακῶς κατακείμενοι,
> ἀπολλύμενοι.
> ΔΙ. σφόδρα γὰρ ἐσῳζόμην ἐγὼ
> παρὰ τὴν ἔπαλξιν ἐν φορυτῷ κατακείμενος.
> ΠΡ. ξενιζόμενοι δὲ πρὸς βίαν ἐπίνομεν
> ἐξ ὑαλίνων ἐκπωμάτων καὶ χρυσίδων
> ἄκρατον *οἶνον* ἡδύν.
> (*Acarnenses*, v. 65-75)

Tal qual visto na recepção do coro ao embaixador, as viagens pagas com recursos da cidade eram vistas como uma forma de corrupção pelos camponeses, contemplados nas falas de Diceópolis. Enquanto o embaixador enumera as atividades "desgastantes" que tivera na corte persa durante o arcontado de Eutímenes[30] – ao hospedar-se em tendas luxuosas e beber em taças de ouro – Diceópolis responde com pequenas tiradas cínicas, enfatizando os gastos públicos injustificados em tais viagens (v. 67, v. 90, v. 137).[31] Em contraposição às peripécias do funcionário público nas carruagens persas – nas quais viajava "confortavelmente estendido" (μαλθακῶς κατακείμενοι, v. 71) –, a peregrinação do herói é feita "em torno das muralhas da cidade" (παρὰ τὴν ἔπαλξιν, v. 73), dentro das quais se encontrava preso por causa da guerra, tendo como único lugar para recostar-se o "lixo" (ἐν φορυτῷ, v. 71), uma espécie de entulho, de restos de produtos agrícolas, folhas secas e outros detritos.[32]

Por fim, depois da descrição do luxo das tendas e carruagens, o embaixador menciona o vinho "doce" (ἡδύν, v. 75) e "puro" (ἄκρατον, v. 75), entrevendo uma diferença marcante de costumes entre persas e atenienses. As práticas gregas de consumo do vinho prezavam que ele fosse diluído em água, o que está em contraste com a forma persa, ou meramente uma caricatura de qualquer povo considerado incivilizado, de beber o vinho puro, variante mais forte e mais doce (cf. Her. 6. 84). No entanto, o consumo da bebida não diluída também é encontrado entre os gregos, como testemunham fontes cômicas que abordam o tema da embriaguez excessiva ou muito rápida em um banquete (cf. Platão Côm. fr. 205 K-A).

A segunda ocorrência da bebida já foi analisada, em que o vinho surge de forma deslocada no contexto das plantações e não do simpósio, com a imagem fantasiosa de arrancar o vinho, já pronto, dos canteiros de vinhas (v. 986). A última passagem a ser examinada descreve a venda de um acordo de paz privado por Diceópolis, representado na imagem do vinho como representante físico do acordo:

> DICEÓPOLIS:
> Traz-me cá as tréguas. Vou-lhas dar, mas só a ela, porque é mulher e não tem culpa da guerra. Chega cá o frasco, mulher. Sabes o modo de usar? Diz lá à noiva o seguinte: na ocasião da recruta dos soldados, ela que esfregue, durante a noite, a pilhinha do noivo com isto. Torna a levar as tréguas lá para dentro. Traz-me uma infusa para eu deitar o vinho para a festa dos Côngios.
>
> ΔΙ. φέρε δεῦρο τὰς σπονδάς, ἵν' αὐτῇ δῶ μόνῃ,
> ὁτιὴ γυνή 'στι τοῦ πολέμου τ' οὐκ αἰτία.
> ὕπεχ' ὧδε δεῦρο τοὐξάλειπτρον, ὦ γύναι.

[30]Por volta de 437/36 a.C.

[31]Cf. Lanza (2012, p. 67).

[32]Cf. Olson (2002, p. 94).

οἶσθ' ὡς ποεῖται τοῦτο; τῇ νύμφῃ φράσον,
ὅταν στρατιώτας καταλέγωσι, τουτῳὶ
νύκτωρ ἀλειφέτω τὸ πέος τοῦ νυμφίου.
ἀπόφερε τὰς σπονδάς. φέρε τὴν *οἰνήρυσιν*,
ἵν' *οἶνον* ἐγχέω λαβὼν εἰς τοὺς Χοᾶς.
(*Acarnenses*, v. 1061-1068)

Na cena em questão, o personagem se dirigia à casamenteira (v. 1058), que busca uma dose do acordo para sua senhora. Diferente da atitude tomada antes com o lavrador, que procura o mercado privado de Diceópolis em busca de acordos de paz e é rechaçado pelo herói, agora ele é receptivo com a nova freguesa. O vendedor a recebe por ser mulher e "não ter culpa na guerra" (τοῦ πολέμου τ' οὐκ αἰτία, v. 1060), instruindo a forma como deve utilizar o seu produto com o marido, antes que ele parta para o combate. As recomendações feitas para a casamenteira são de que "esfregue como um unguento" (ἀλειφέτω, v. 1065) na "genitália" (τὸ πέος, v. 1065) do esposo. Para manipulação do líquido milagroso são usados instrumentos típicos dos simpósios: primeiro, a mulher deve trazer um "frasco" (ἐξάλειπτρον, v. 1063), mais utilizado para perfumes do que para o vinho. Alguns versos antes da casamenteira receber o seu tratado, outro freguês, um noivo, aparece na venda para pedir uma "taça" (κύαθος, v. 1053) de paz, oferecendo em troca um pedaço de carne, mas a transação é rejeitada pelo vendedor. Nesta cena, fica ainda mais clara a associação imediata do vinho com a paz, como medida de sua duração, calculada em recipientes simposiásticos, de forma diametralmente oposta da representada pelas vinhas destruídas, símbolo da guerra e ausência de cultura e civilidade.

Se os dois elementos, vinho e vinha, são utilizados de forma simbólica ao longo da peça para caracterizar o contexto bélico com os sentimentos de alegria e tristeza, respectivamente, que emanam dos produtos das plantações, mais dois termos ajudam a preencher o glossário derivado do campo semântico da bebida: primeiro, o "vinhete" (τρύξ), o vinho ainda não fermentado, mas que também pode ser entendido como os restos do produto final, a "borra" ou "mosto", que sobra no recipiente após o processo de depuração e fermentação do líquido ou ainda misturado a ele. Outro vocábulo fundamental é a "vindima" (τρύγη), a colheita das uvas. Dos dois termos assemelhados semântica e foneticamente se deriva o composto τρυγῳδία, que Aristófanes cunha como uma marca particular para as suas comédias, desenvolvida junto com uma ampla discussão poética e política.

3.2.3 Vinhete (τρύξ) e vindima (τρύγη)

É no âmbito da teoria poética que as simbologias do vinho de Dioniso se manifestam de forma singular, na cunhagem do termo τρυγῳδία para representar o gênero cômico (ou a comédia aristofânica em particular), representando a paz e a abundância que propiciam o riso,

em oposição à tragédia (τραγῳδία), com seus típicos sofrimentos e caráter infeliz do ser humano frente aos deuses. O próprio protagonista informa o público da missão do novo gênero:

> DICEÓPOLIS:
> Não levem a mal, espectadores, que eu, um mendigo, vá falar aos atenienses a respeito da cidade, numa comédia.[33] Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia. Ora o que vou dizer é arriscado, mas é justo. Dessa vez, Cléon não me pode acusar de falar mal da cidade na presença de estrangeiros. Estamos sós, este é o concurso das Leneias, não há estrangeiros presentes. Nem é altura de virem os impostos nem os aliados de suas cidades. Agora estamos sós, a fina-flor. Sim, porque os metecos são a palha dos cidadãos, acho eu.
>
> ΔΙ. μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
> εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
> μέλλω περὶ τῆς πόλεως, *τρυγῳδίαν* ποιῶν.
> τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ *τρυγῳδία*.
> ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μέν, δίκαια δέ.
> οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι
> ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.
> αὐτοὶ γάρ ἐσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών,
> κοὔπω ξένοι πάρεισιν· οὔτε γὰρ φόροι
> ἥκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι·
> ἀλλ' ἐσμὲν αὐτοὶ νῦν γε περιεπτισμένοι·
> {τοὺς γὰρ μετοίκους ἄχυρα τῶν ἀστῶν λέγω.}
> (*Acarnenses*, v. 497-508)

O começo da fala de Diceópolis, dirigida ao público chama a atenção para o figurino usado, emprestado do poeta Eurípides, quando compôs sua peça sobre o mito de Télefo. A vestimenta, em frangalhos como a de um "mendigo" (πτωχὸς, v. 498), eleva o tom patético da tragédia, mas é utilizada no contexto cômico com outros propósitos. Primeiramente, na apropriação feita, as roupas do rei cumprem a função de caracterizar o gênero cômico como o "primo pobre" da tragédia, vindo a calhar o exemplar euripidiano escolhido. O tema destacado logo no início, sobre o qual a parábase será construída, a questão da "justiça" (δίκη), também diz respeito diretamente ao personagem de Télefo, conforme as fontes contam a sua narrativa

[33] A tradução de Souza e Silva (1988), utilizada em todo o capítulo, opta por traduzir o composto τρυγῳδία como simplesmente "comédia", que creio ser a forma mais adequada para uma tradução "acadêmica", preferível entre as opção disponíveis: deixar na forma transliterada (*trygōidia*) ou a criação em vernáculo de um neologismo (como "vinhédia" ou outra combinação possível entre os radicais do composto). Assim, mantenho a tradução de Souza e Silva por "comédia", mas as especificidades desse tipo particular de comédia são justamente o centro do presente estudo.

de resistência da invasão dos aqueus na Mísia. Os versos 497-98, como nota o escoliasta da passagem, são uma paródia direta da peça de Eurípides (fr. 703 TrGF), na qual o rei também se refere a si mesmo como um "mendigo" (πτωχός) que ousa falar na frente de pessoas "nobres" (ἐσθλοί).

No terceiro verso da parábase o herói introduz a diferença marcante entre o discurso trágico e o cômico, quando elabora pela primeira vez uma ideia que aparece constantemente na produção aristofânica: a seriedade cômica, que reivindica para si o tratamento do que é "justo" (δίκαιον, v. 500), para além do riso fácil conquistado do público, almejando para o gênero um lugar de destaque, rivalizando com a sua irmã dramática mais reconhecida. O léxico escolhido para se referir ao gênero cômico é um claro indício da tentativa de ombrear com o gênero mais nobre, pois a palavra τρυγῳδία substitui o primeiro elemento do composto (τράγος) por outro (τρύξ ou τρύγη) de sonoridade próxima, mas com a semântica distinta, enfatizando os atributos próprios da comédia: o apelo à materialidade, aos campos cultivados, à sensação de paz e tranquilidade propícias ao riso. O elemento natural evocado na nomenclatura do gênero recorda também o trabalho humano, seja na "colheita" (τρύγη), seja na fabricação da bebida final, o "vinhete" (τρύξ), o subproduto anterior à obtenção do vinho fermentado e envelhecido. Assim como a "borra" (outro sentido de τρύξ) do vinho, a comédia se caracteriza por utilizar as sobras dos demais gêneros – épica, tragédia, lírica, jambo, fábula etc. – na fabricação de um novo produto, resultando em um gênero sempre em mudança, assim como a palavra τρύξ pode referir-se, paradoxalmente, ao "vinho novo", ainda não fermentado (símbolo fundamental explorado em mais detalhes na conclusão do capítulo, entre o novo e o velho, os restos e o reaproveitamento).[34]

A sequência da parábase é fundamental para interpretar corretamente as afirmações poéticas do personagem/autor, já que a disputa, tomada pela *communis opinio* como fato real, entre o poeta e o político Cléon é anunciada logo na abertura. Aristófanes recorda a acusação sofrida no passado recente (pois sua estreia nos palcos se dá, provavelmente, apenas dois anos antes de *Acarnenses*, ou seja, em 427 a.C.) de ter denegrido a cidade na presença de estrangeiros, ou seja, durante o concurso das Dionísias, maior festival dramático de Atenas (na sua peça do ano anterior, *Babilônios*, de 426 a.C.). Já em *Acarnenses*, apresentada no concurso das Leneias em 425 a.C., o poeta adverte que agora não pode ser acusado pelo mesmo motivo, já que o festival ocorre no período do inverno, enquanto as rotas marítimas para Atenas estão fechadas, garantindo apenas público local nas apresentações. Outros elementos da realidade política ateniense podem ser notados nos "impostos" (φόροι, v. 506) e nos "aliados" (ξύμμαχοι, v. 506), lembrando mais uma vez que a peça não foi apresentada no grande festival dramático da

[34]Cf. Lanza (2012, p. 198-199): "Per commedia si usa qui τρυγῳδία di evidente assonanza com τραγῳδία; è chiara la parentela com τρύγη, 'mosto', e τρύξ, 'raccolta dei frutti' e in particolare 'vendemia'; meno chiaro il legam especifico: perché gli attori, prima dell'uso dela maschera, usavano spalmarsi il viso com la feccia? O perché la commedia veniva originalmente recitata al tempo dela vendemmia?"

cidade, quando os impostos das cidades aliadas eram trazidos para Atenas.[35]

Por fim, o personagem reforça a presença apenas local no teatro, fazendo também uma distinção interna: não são todos os atenienses que estariam presentes, mas apenas a "fina-flor" da sociedade, excluindo grupos como os metecos, qualificados como a "palha" (ἄχυρα, v. 508) dos cidadãos. A distinção entre os pequenos proprietários de terra e outras categorias de trabalhadores citadinos, por exemplo os comerciantes, já apareceu nos capítulos anteriores com a crítica aos "novos ricos" (νεόπλουτοι) de Cratino ou a sátira de Aristófanes dos demagogos em *Cavaleiros*, provenientes das camadas baixas da sociedade, como curtidores de couro e salsicheiros. A posição política do herói rural está diretamente vinculada ao debate do poeta com os representantes da "democracia radical", sobretudo Cléon, mas está relacionado também com as imagens poéticas escolhidas pelo autor para caracterizar o seu estilo cômico – o que nem sempre é fácil, ou mesmo possível, de distinguir.

Outros dois usos do radical τρυγ- são atestados na peça. Primeiro em uma fala do coro em defesa do poeta e do herói:

> CORO:
> Esse homem saiu vencedor com a sua argumentação, pois soube levar o povo a mudar de ideias em relação às tréguas. É altura de tirarmos os mantos e passarmos aos anapestos. Desde que dirige coros de comédia, o nosso poeta nunca se apresentou perante o público para gabar o seu talento. Mas como foi acusado pelos inimigos perante os atenienses, sempre prontos a tomarem decisões, de, nas comédias, maltratar a nossa cidade e o seu povo, ele sente a necessidade de hoje, aqui, responder a esses ataques perante os atenienses, sempre prontos a mudarem de decisões.
>
> ΧΟ. ἀνὴρ νικᾷ τοῖσι λόγοισιν, καὶ τὸν δῆμον μεταπείθει
> περὶ τῶν σπονδῶν. ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν.
> ἐξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν *τρυγικοῖς* ὁ διδάσκαλος ἡμῶν,
> οὔπω παρέβη πρὸς τὸ θέατρον λέξων ὡς δεξιός ἐστιν·
> διαβαλλόμενος δ' ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν ἐν Ἀθηναίοις ταχυβούλοις,
> ὡς κωμῳδεῖ τὴν πόλιν ἡμῶν καὶ τὸν δῆμον καθυβρίζει,
> ἀποκρίνασθαι δεῖται νυνὶ πρὸς Ἀθηναίους μεταβούλους.
> φησὶν δ' εἶναι πολλῶν ἀγαθῶν ἄξιος ὑμῖν ὁ ποητής,
> παύσας ὑμᾶς ξενικοῖσι λόγοις μὴ λίαν ἐξαπατᾶσθαι,
> μήδ' ἥδεσθαι θωπευομένους, μήτ' εἶναι χαυνοπολίτας.
> (*Acarnenses*, v. 626-635)

[35]Cf. Henderson (1998a, p. 119).

Os primeiros dois versos são dirigidos ao herói Diceópolis, que, por meio de sua argumentação, consegue convencer o coro de que a melhor solução para os seus problemas é um tratado de paz (v. 627) e não a continuação da guerra. Como enfatizado na primeira parte da peça, a destruição dos campos, sobretudo das vinhas, era motivo de uma raiva irracional contra os inimigos, mas o herói chama a atenção para os maiores responsáveis por suas mazelas: os políticos locais, conseguindo agora o convencimento não só do coro, mas do "povo" (τὸν δῆμον, v. 626) como um todo. É notável também o ato de "despir-se" (ἀποδύντες, v. 627), implicando a retirada do manto ou do figurino, para que eles pudessem se movimentar livremente e dançar no palco.[36]

A partir do verso 628, o coro muda o foco para o poeta, ao rememorar a humildade dele perante o público, ao nunca se gabar por ser tão "talentoso" (δεξιός, v. 629) – uma marca comum da falsa-modéstia de Aristófanes em suas parábases (cf. *Cav.*, v. 507-511; *Pa.*, v. 734-35). A atuação do poeta é caracterizada por sua "direção dos coros cômicos" (χοροῖσιν... τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος, v. 628), com a raiz τρυγ- utilizada não mais no composto com o canto, mas no adjetivo (τρυγικοῖς), acompanhando o coro (também no dativo, χοροῖσιν), cuja atuação dramática pressupunha justamente o canto e a dança. Curiosamente, nos versos seguintes, aparece a denominação mais usual do gênero, por meio do verbo κωμῳδέω, quando o poeta foi acusado de "ridicularizar" (κωμῳδεῖ, v. 631) a "cidade e o povo" (τὴν πόλιν... καὶ τὸν δῆμον, v. 631).[37] As acusações já levantadas por Diceópolis são repetidas pelo coro, por se fazer necessária a reafirmação de sua defesa perante os atenienses – descritos com acidez como aqueles "sempre prontos a mudarem de ideia" (v. 635), em referência ao hábito judiciário ateniense e seu gosto pelos discursos forenses elaborados, mas nem sempre verdadeiros e justos (cf. *Cav.* v. 624-82).

A última ocorrência do radical estudado está localizada em um diálogo entre Diceópolis e um comerciante tebano, que oferece ao protagonista uma série de alimentos, entre eles uma enguia, à qual Diceópolis dirige sua fala:

> DICEÓPOLIS:
> Ó minha querida amiga há tanto desejada, vieste enfim – e que saudades! – ao encontro dos coros de comédia, tu, a amada de Mórico. Rapazes, tragam cá o fogareiro e o abanador. Vejam só, meninos, esta enguia, se não é uma beleza! Aqui a temos depois de sete anos de saudade sem fim. Cumprimentem-na, meus filhos. O carvão fica por minha conta, em honra desta estrangeira. (A um escravo) Vamos,

[36] Cf. Olson (2002, p. 235-36), o qual nega a hipótese de que a retirada do manto desvelaria a verdadeira identidade do coro, antes apresentado como carvoeiros, mas agora como representantes de todos os cidadãos atenienses. O comentador propõe que o ato de retirar o manto remeteria a uma prática atávica que rememoraria as origens históricas da parábase, como um epílogo da comédia.

[37] Segundo Lanza (2012, p. 207) o sentido do verbo no caso não seria o de "ridicularizar", mas de "representar em uma comédia"; *contra* Olson (2002, p. 236).

tu, leva-a lá para dentro. Nem a morte me há-de afastar de ti, temperadinha com acelga.

ΔΙ. ὦ φιλτάτη σὺ καὶ πάλαι ποθουμένη,
ἦλθες ποθεινὴ μὲν *τρυγῳδικοῖς* χοροῖς,
φίλη δὲ Μορύχῳ. δμῶες, ἐξενέγκατε
τὴν ἐσχάραν μοι δεῦρο καὶ τὴν ῥιπίδα.
σκέψασθε, παῖδες, τὴν ἀρίστην ἔγχελυν,
ἥκουσαν ἕκτῳ μόλις ἔτει ποθουμένην.
προσείπατ' αὐτὴν, ὦ τέκν'· ἄνθρακας δ' ἐγὼ
ὑμῖν παρέξω τῆσδε τῆς ξένης χάριν.
ἀλλ' εἴσφερ' αὐτήν· μηδὲ γὰρ θανών ποτε
σοῦ χωρὶς εἴην ἐντετευτλιωμένης.
(*Acarnenses*, v. 885-894)

A figura da enguia evoca, mais uma vez, um tom paratrágico na cena, já que os versos 893-94 são possivelmente uma paródia da *Alceste* (v. 367-68) de Eurípides.[38] A sátira é mais bem compreendida com a nomeação do autor trágico Mórico, descrito em *Paz* como um glutão. Após saudar efusivamente o alimento obtido, o poeta nomeia o gênero com a expressão "coros de comédia", possivelmente compostos pelos convidados do herói no banquete, que chegam a seguir. A refeição apresenta (como visto em *Paz*) o processo de preparação do ambiente, feito por "escravos" (παῖδες), que devem deixar prontos o fogareiro e o abanador, e após isso saem de cena levando o alimento, para temperarem ao gosto do freguês.

Se em *Acarnenses* as vinhas, o vinho e o vinhete ganham destaque no reflexo cômico-literário da sociedade ateniense nos primeiros anos da guerra contra Esparta, nos anos seguintes o tema da guerra e os efeitos na região rural da Ática não aparecem com a mesma frequência, mas a ênfase na criação poética cômica ligada ao vinhete e à vindima voltam a figurar nas criações aristofânicas, retomando e ampliando as discussões poéticas e políticas iniciadas em *Acarnenses*.

3.3 O retorno da τρυγῳδία

Três anos depois da apresentação de *Acarnenses* (425 a.C.), em que o nome da nova arte cômica é cunhado, ele volta a aparecer em *Vespas* (422 a.C.), passando em branco por *Cavaleiros* (424 a.C.) e *Nuvens* (423 a.C.).[39] Na peça em questão, o cenário da trama não traz a imagem da

[38]Cf. Rau (1967, p. 144-48).

[39]Em *Nuvens*, não se encontra o composto τρυγῳδία, mas a forma τρυγοδαίμονες (v. 296), que é outro vocábulo usado para designar os poetas cômicos.

plantação das vinhas, em uma paisagem rural, como fornecido por *Acarnenses*, mas dedica-se exclusivamente ao ambiente citadino, ou mais que isso, ao enclausuramento dentro da própria casa em que habita uma dupla de pai e filho, opostos desde os nomes: Bdelicléon (que odeia Cléon), o filho, e Filocléon (que ama Cléon), o pai. A onomástica esclarece as posições políticas dos familiares, mas o contraste se manifesta também na esfera poética, da qual o composto τρυγῳδία é uma das chaves para compreensão do debate em cena.

O mote principal da obra é a sátira aos hábitos jurídicos atenienses e aos políticos demagogos, em mais um ataque pessoal contra Cléon, desafeto do poeta desde o início da sua carreira. A situação histórica em 422 a.C. mostra o político recuperando o prestígio perdido, depois da derrota sob o seu comando na batalha de Délion, em 424 a.C., que afetou enormemente a sua reputação. Depois da revolta de algumas cidades aliadas de Atenas no ano anterior, o político volta para a cena pública pelo crescente ódio da população ateniense contra os espartanos. A recepção da população ateniense dos eventos políticos recentes é foco de interesse constante da peça, menos do que as ações em si de demagogos específicos.

Em todas as peças comentadas anteriormente encontramos um conflito interno como o motor da ação dramática – paz e guerra, aves e deuses, camponeses e soldados –, e em *Vespas* o par antitético é de tipo familiar, pai e filho, mais próximo do encontrado em *Nuvens* com Fidípides e Estrepsíades. No entanto, se em *Nuvens* é o pai que procura reeducar o filho, viciado em corridas de cavalos e hábitos custosos, em *Vespas* é o filho que tenta curar o pai ensandecido, não por cavalos, mas por tribunais, não por gastos aristocráticos, mas por miseráveis receitas recebidas por seu trabalho como jurado. Filocléon é caracterizado como um idoso de passado glorioso na guerra contra os persas, mas cuja única atividade atual é prestar serviços públicos como jurado dos tribunais, acompanhado pelo coro de colegas jurados, caricaturados como "vespas" (σφῆκες) por sua sanha de condenação nos casos em que são chamados a dar a sentença.

Para tentar conter o idoso enlouquecido, o filho, com a ajuda de um escravo, concebe o plano de trancar o pai em casa. Incansável em seus intentos de escapar da prisão doméstica, Filocléon acaba aceitando a segunda proposta feita pelo filho, um debate sobre os méritos e defeitos do sistema judicial ateniense. A disputa é marcada pela defesa ferrenha feita pelo pai dos valores antigos, alegando que só com a justiça institucional os pobres jurados podem se vingar e condenarem jovens ricos e cheios de soberba – tal qual o próprio filho. Por outro lado, Bdelicléon tenta mostrar que, na verdade, os jurados como o pai são meros "escravos" (δοῦλοι) de demagogos, agindo como marionetes dos políticos ao condenarem cidadãos honestos. Reconhecendo que os idosos merecem uma vida tranquila, o filho demonstra que tudo que eles recebem são meras migalhas do poder, enquanto os verdadeiros beneficiários da situação são apenas uns poucos indivíduos que conseguem manipular o povo em seus sentimentos voláteis. A proposta do filho inclui um mimo ao pai, ao oferecer a ele um tribunal caseiro, encenado como no teatro, no qual Filocléon seria o juiz supremo, iniciando os trabalhos com o

julgamento do furto de um queijo pelo cão Labes – um trocadilho com o general Laques, que tinha proposto um acordo de paz com os espartanos em 423 a.C., ao qual o próprio Cléon se opusera, outro general que também é lembrado na passagem, no jogo sonoro de seu nome (Κλέων) com a palavra para "cão" (κύων).

Com a vitória do jovem no *agón* familiar, o coro também acaba persuadido, invertendo a situação dramática, com o pai passando por um amplo processo de reeducação pelo filho. Uma das marcas fundamentais da mudança é a abstinência alcoólica enfrentada por Filocléon, na tentativa de recuperar sua lucidez e agir de forma mais racional. No entanto, a cura efetuada não perdura, com o idoso voltando ao seu estado de loucura no final da peça, de forma ainda mais intensa, terminando, como *Acarnenses,* em uma festa, onde o pai volta a se embriagar. Todo o processo de cura exposto na trama é enfatizado também na parábase da peça, pois o próprio poeta clama para si o papel de "curandeiro" (καθαρτής), mais direcionado ao âmbito poético do que político – já que os pacientes do seu trabalho são os próprios espectadores, infectados por um gosto poético duvidoso, expresso no seu julgamento injusto das peças no teatro. A crítica ao público dos festivais é lembrada mais especificamente por conta da obra de Aristófanes apresentada no ano anterior, *Nuvens*, que perdeu o concurso para Cratino, com a sua obra *Pytine* – o que acrescenta ainda mais um nível de leitura, dada a possibilidade de equalizar o rival cômico, Cratino, com o idoso incontrolável caracterizado por Filocléon, tendo em vista que o poeta da geração anterior é amplamente reconhecido por sua "poética dionisíaca", cuja inspiração tem como fonte o alto consumo de vinho.[40]

3.3.1 Vinho (οἶνος)

A primeira ocorrência do vinho, em um diálogo entre pai e filho, serve para Filocléon lembrar da sua independência em relação a Bdelicléon, que tenta tomar o controle da casa paterna e controlar o seu consumo de comidas e bebidas:

> FILOCLÉON
> Se não me servir o vinho para beber, então, com o frasco de orelha de asno
> Cheio de vinho, eu mesmo me sirvo. Ele abre inteiro,
> Retumbando na sua taça como uma grande flatulência militar.
> Então, não detenho um grande poder, que não é inferior ao de Zeus?
> O que escuto não é o mesmo que dizem acerca de Zeus?[41]
>
> Φι. κἂν *οἶνόν* μοι μὴ 'γχῇς σὺ πιεῖν, τὸν ὄνον τόνδ' ἐσκεκόμισμαι
> *οἴνου* μεστόν, κᾆτ' ἐγχέομαι κλίνας· οὗτος δὲ κεχηνὼς

[40]Cf. Biles (2011, p. 134-166).

[41]Todas as traduções de *Vespas* utilizadas neste capítulo são de minha autoria.

βρωμησάμενος τοῦ σοῦ δίνου μέγα καὶ στράτιον κατέπαρδεν.
ἆρ' οὐ μεγάλην ἀρχὴν ἄρχω καὶ τοῦ Διὸς οὐδὲν ἐλάττω,
ὅστις ἀκούω ταὔθ' ἅπερ ὁ Ζεύς;
(*Vespas*, v. 616-620)

A introdução da fala de Filocléon, antes do trecho citado, destacava as vantagens da sua independência financeira, pois quando chegava em casa com o seu "salário" (μισθός, v. 605), a filha[42] lavava os seus pés e passava perfumes (v. 607-608), trazia-lhe guloseimas como uma "massa de cevada" (μᾶζα, v. 610) e um tipo de "pastel" (φυστή, v. 610). Em oposição à figura feminina que o enche de mimos, o filho é apresentado como um vilão, por controlar o horário de sua "refeição" (ἄριστον, v. 613). Dentre vários alimentos, é sobretudo o vinho que aparece como o elemento central da disputa, já que o filho tentava controlar o consumo, mas o velho possui uma saída ardilosa para a situação: um frasco em formato de orelha de "asno" (ὄνον, v. 616),[43] em que ele guarda a bebida e a trasporta sempre consigo. A imagem construída em cena parte de um jogo sonoro entre as palavras, que constitui a primeira impressão causada na recepção, com a aliteração das palavras para "asno" (ὄνον) e para "vinho" (οἶνόν) na primeira parte do verso (v. 616) e no verso seguinte (v. 617). O animal escolhido para adornar o objeto precioso recorda o seu uso simbólico na tradição grega, especificamente nos gêneros satíricos e humorísticos, como o jambo e a comédia. Em *Paz*, o alimento do inseto alado (uma μᾶζα) é feito com excrementos de asno (uma rica paródia do *Belerofonte* euripidiano, onde o asno entra como variante equina inferior ao cavalo alado do herói trágico, Pégaso).

Mais importante que o *design* do utensílio é a descrição do barulho do vinho ao sair do recipiente, "retumbando" (βρωμησάμενος, v. 618)[44] e emitindo um barulho que se assemelha ao ato de "soltar gases" (κατέπαρδεν, v. 618). O ruído do vinho ajuda a tornar ainda mais animado o objeto que na aparência recorda um animal vivo. Se em *Paz* é o esterco do asno a matéria da μᾶζα que alimenta o inseto voador, em *Vespas* é tanto a imagem acústica (no particípio βρωμησάμενος e no substantivo κατέπαρδεν, com aliteração do *-r-* e uso das bilabiais *-b-* e *-p-* mimetizando os barulhos), quanto a semântica (emissão de sons e ruídos) que servem de comparação para outro produto vegetal, o próprio vinho. O estrondo causado pela bebida em contato com a taça não se refere apenas ao pobre animal, o asno, sempre recordado em contextos escatológicos e cômicos, mas possui também outros alvos indiretos na sua sátira. Tanto o próprio Filocléon é descrito em termos semelhantes nos seus acessos de loucura,

[42] Olson e Biles (2015, p. 277) notam que o mais provável é que a relação de parentesco aludida seja de uma irmã, provavelmente ainda não casada (cf. *Acarn.* v. 244-256, *Pa.* v. 111-148).

[43] Sommerstein (1983, p. 195) descreve o objeto como uma pequena taça, com o formato de uma orelha de asno, que o personagem estaria carregando sob o manto desde o v. 317.

[44] O uso do verbo é um *hápax*, segundo Olson e Biles (2015, p. 282), mas pode ser encontrado o mesmo sentido em formas semelhantes, como o verbo βρέμω (rugir).

quanto o político por ele adorado é tido como uma figura monstruosa e barulhenta, pois Cléon é apresentado em *Vespas* como aquele que "estrondava como um Ciclóboro" (v. 381).

No auge de seu frenesi, Filocléon compara a si mesmo com Zeus, por deter como jurado um "imenso poder" (μεγάλην ἀρχὴν, v. 619). Não é apenas no poder de julgar que a comparação se dá, uma vez que a imagem do vinho que estronda na "taça" (δίνου, v. 618) recorda a similaridade sonora com o nome de Zeus (Διὸς, v. 619), assim como remete ao seu atributo fundamental, o raio, cuja força causa os mesmos efeitos retumbantes e sonoros da bebida de Dioniso.[45] Por fim, soma-se à dimensão político-mitológica da analogia (Filocléon-Cléon-Zeus) um elemento poético que encarna as mesmas características: o rival Cratino, o qual na parábase de *Cavaleiros* é louvado como uma "torrente d'água" que tudo arrasta (v. 525-530) ou ainda qualificado em *Rãs* (v. 357) como de "língua báquica" (γλώττης Βακχεῖ) e adorado com um qualificativo tipicamente dionisíaco, "taurófago" (ταυροφάγος) – e o próprio Cratino se autoqualifica nos mesmos termos (fr. 198 K-A).[46]

A próxima menção ao vinho é feita poucos versos adiante, nas palavras do filho Bdelicléon, que enumera, em forma de um catálogo, as benesses de que gozavam os políticos atenienses, em contraposição aos restos que eram entregues aos ingênuos cidadãos como seu pai, que se contentava com as parcas dracmas recebidas como jurado. Quando o pai pergunta para onde vai todo o dinheiro arrecadado pela cidade, o filho aponta os alvos:

> BDELICLÉON
> Para os que dizem: "nunca trairei os barulhentos atenienses,
> Mas sempre lutarei pela população". Foi você, meu pai,
> Que os escolheu para governar, enganado por frases de efeito.
> Mas então, eles recebem como presente cinquenta talentos
> Das cidades aliadas, aterrorizando-as e ameaçando assim:
> "Vocês entregarão os tributos ou destruirei a sua cidade com um raio".
> Enquanto isso, você se contenta em engolir as migalhas do poder.
> Os aliados, percebendo que você e os outros miseráveis,
> Com o que ganham nas urnas, levam uma vida de penúria e não comem nada,
> Estimam-nos tanto quanto o voto de Cono, enquanto presenteiam aqueles
> Com peixe salgado, vinho, carpetes, queijo, mel, gergelim, almofadas,
> Cálices, mantos, coroas, colares, taças, riqueza e saúde!
>
> Βδ. εἰς τούτους τοὺς "οὐχὶ προδώσω τὸν Ἀθηναίων κολοσυρτόν,

[45]Cf. Willi (2003, p. 101-110) para os trocadilhos cômicos entre o nome de Zeus e a palavra para "turbilhão" (δῖνος).

[46]Sobre esta caracterização dionisíaca de Cratino cf. Ruffell (2002, p. 147); Hubbard (2007, p. 499); Wright (2012, p. 131-32); Tèlo (2016, p. 40), Bakola (2010, *passim*).

ἀλλὰ μαχοῦμαι περὶ τοῦ πλήθους ἀεί". σὺ γάρ, ὦ πάτερ, αὐτοὺς
ἄρχειν αἱρεῖ σαυτοῦ τούτοις τοῖς ῥηματίοις περιπεφθείς.
κᾆθ' οὗτοι μὲν δωροδοκοῦσιν κατὰ πεντήκοντα τάλαντα
ἀπὸ τῶν πόλεων ἐπαπειλοῦντες τοιαυτὶ κἀναφοβοῦντες·
"δώσετε τὸν φόρον, ἢ βροντήσας τὴν πόλιν ὑμῶν ἀνατρέψω."
σὺ δὲ τῆς ἀρχῆς ἀγαπᾷς τῆς σῆς τοὺς ἀργελόφους περιτρώγων.
οἱ δὲ ξύμμαχοι, ὡς ᾔσθηνται τὸν μὲν σύρφακα τὸν ἄλλον
ἐκ κηθαρίου λαγαριζόμενον καὶ τραγαλίζοντα τὸ μηδέν,
σὲ μὲν ἡγοῦνται Κόννου ψῆφον, τούτοισι δὲ δωροφοροῦσιν
ὕρχας, *οἶνον*, δάπιδας, τυρόν, μέλι, σήσαμα, προσκεφάλαια,
φιάλας, χλανίδας, στεφάνους, ὅρμους, ἐκπώματα, πλουθυγιείαν.
(*Vespas*, v. 666-677)

Quando o pai se assusta com a soma de dinheiro que a cidade recebe de seus aliados, sem saber "onde ele é gasto" (ποῖ τρέπεται, v. 665), o filho aponta os demagogos como sacos sem fundos, prometendo que não "trairão" (προδώσω, v. 666) a cidade, mas que na verdade enganam os cidadãos mais ingênuos com seu "falatório" (ῥηματίοις, v. 668).[47] O filho especifica a soma exorbitante, "cinquenta talentos" (πεντήκοντα τάλαντα, v. 669)[48] recebida como "presentes" (δωροδοκοῦσιν, v. 669),[49] mas que deveriam ser entendidos pelo público como fruto de corrupção e chantagens dos aliados, ameaçados de terem as suas cidades destruídas por um "raio" (βροντήσας, v. 671), caso não entregassem os "tributos" (φόρον, v. 671). O desprezo dos políticos pelos cidadãos é comparado ao "voto de Cono" (Κόννου ψῆφον, v. 675),[50] em um jogo entre a função dos jurados de depositar os votos no tribunal e um personagem histórico, o músico professor de Sócrates que aparece nos diálogos platônicos (*Menexeno*, 235e; *Eutidemo*, 295d), também satirizado em outros poetas cômicos, como Amípsias e Frínico, que produziram obras com o seu nome (*Konnos*), além de ser citado em uma peça de Cratino (fr. 317 K-A).

[47] Olson e Biles (2015, p. 293) notam a ingenuidade do pai, mas também as falácias do filho, que não leva em conta os gastos públicos além da pequena parte investida nos aparatos judiciários (os 90% restantes, segundo os comentadores), tais quais os gastos com a manutenção da grande frota marítima ateniense, os quais justificariam pensar que nem todo o dinheiro arrecadado fosse desviado por corrupção.

[48] No caso específico, algumas equiparações monetárias são feitas por Olson e Biles (2015, p. 294) para esclarecer comparativamente o valor, que seria equivalente a 30 vezes o que um artesão qualificado ganharia ao longo de toda sua vida de trabalho, ou ainda dez vezes o valor mencionado em *Acarnenses* (v. 6) recebido como propina por Cléon.

[49] O verbo é utilizado sobretudo no sentido de corrupção, como recebimento de propina, como em Lísias (21. 21) e Ésquines (3.9). Segundo Olson e Biles (2015, p. 294), a punição para esse tipo de crime seria de dez vezes a soma recebida ilegalmente, a perda dos direitos civis, e, em alguns casos, até a execução.

[50] Mastromarco (1983, p. 499) cita o escólio da passagem, o qual diz que a expressão proverbial seria Κόννου θρῖον, traduzido em italiano por "foglia di fico di Conno", enquanto a palavra para voto (ψῆφον) é utilizada como um *aprosdoketon*.

O catálogo de "presentes" recebidos pelos demagogos ocupa os dois últimos versos, com itens que vão desde produtos alimentícios até roupas e outros objetos. Os primeiros são os "peixes salgados" (ὕρχας, v. 676), uma variante do tipo de "conserva" (ταρίχος) já encontrada em *Paz*, quando Trigeu, antes de voltar ao campo, lembra-se de comprar uma conserva de peixe na cidade, pois não teria acesso a esse tipo de produto quando voltasse para as suas plantações. Depois do peixe aparece justamente o "vinho" (οἶνον, v. 676), que pode ser vislumbrado também nos utensílios citados, "cálices" (φιάλας, v. 677) e "taças" (ἐκπώματα, v. 677). A associação dos políticos corruptos com uma alimentação farta, que ameaçavam fulminar os aliados como raios, é paralela à relação feita imediatamente antes, entre os jurados e Zeus, enquanto detentores de poderes supremos. Ao inverter a lógica do poder, Bdelicléon mostra como os políticos não só embolsam os recursos, mas também são os verdadeiros responsáveis por destruir cidades inteiras, a exemplo do que Cléon fez com Mitilene. A argumentação aparentemente racional do filho aos poucos convence tanto o pai quanto o coro de que eles não passam de pobres coitados que aceitam as migalhas do poder.

Depois da parábase tardia da peça (com mais de mil versos transcorridos), em que o poeta/personagem figura como um "curandeiro" (καθαρτής) dos males do público – por seu gosto duvidoso ao atribuir uma derrota ao poeta no ano anterior –, o velho degenerado também aparece transformado devido ao tratamento do filho, que incute no pai os novos valores, políticos e poéticos, cultivados pela fina-flor da sociedade de seu tempo. O vinho retorna em um diálogo entre pai e filho, com os temas do simpósio e da poesia estreitamente ligados ao consumo da bebida:

FILOCLÉON
Beber é péssimo! Pois o vinho faz
A sua porta ser destruída, você ser espancado e jogado no chão.
E depois, além da ressaca, ainda fica devendo dinheiro!
BDELICLÉON
Não se você estiver na companhia de homens finos.
Pois eles pedirão desculpas pelo acontecido,
Ou se você mesmo contar uma narrativa erudita,
Algo risível de Esopo ou de Síbaris,
Uma coisa que tenha aprendido no simpósio. Tornando tudo uma piada,
O problema está resolvido e assim o deixam ir embora livre.

Φι. κακὸν τὸ πίνειν· ἀπὸ γὰρ *οἴνου* γίγνεται
καὶ θυροκοπῆσαι καὶ πατάξαι καὶ βαλεῖν,
κἄπειτ' ἀποτίνειν ἀργύριον ἐκ κραιπάλης.
Βδ. οὔκ, ἢν ξυνῇς γ' ἀνδράσι καλοῖς τε κἀγαθοῖς.

ἢ γὰρ παρῃτήσαντο τὸν πεπονθότα,
ἢ λόγον ἔλεξας αὐτὸς ἀστεῖόν τινα,
Αἰσωπικὸν γέλοιον ἢ Συβαριτικόν,
ὧν ἔμαθες ἐν τῷ συμποσίῳ· κᾆτ' ἐς γέλων
τὸ πρᾶγμ' ἔτρεψας, ὥστ' ἀφείς σ' ἀποίχεται.
(*Vespas*, v. 1253-1261)

A objeção de Filocléon ao consumo de vinho é em seguida justificada por sua consequência indesejada: a obstrução de consciência, quando a ingestão é excessiva. O mesmo reproche tinha sido feito pelo personagem sobre a alimentação além da conta, quando diz ter comido muito peixe e manchado o seu manto (v. 1125-28). No caso da bebida, os problemas vão além da incontinência, já que os efeitos da embriaguez incluem "destruir portas" (θυροκοπῆσαι, v. 1254), ser "jogado no chão" (πατάξαι, v. 1254) e ainda terminar "devendo dinheiro" (ἀποτίνειν ἀργύριον, v. 1255). A descrição das peripécias dos alcoolizados lembra a esfera ritual da bebida, considerando que ações violentas e insanas eram praticadas durante o κῶμος, a procissão nas ruas, que dava prosseguimento aos festejos privados do simpósio.[51]

Na resposta do filho, fica mais clara a sua caracterização como um jovem refinado, pois não concorda com o pai sobre os males do vinho. Se Filocléon enumera os efeitos nocivos da embriaguez durante um κῶμος, Bdelicléon apresenta como modelo de boas práticas conviviais um simpósio, em que a bebida é apenas um complemento de outras atividades do espírito, como a poesia e a música. A primeira recomendação é a escolha dos companheiros, que devem ser "finos" ou "nobres" (καλοῖς τε κἀγαθοῖς, v. 1256).[52] A diferença fundamental está na forma de contornar a situação, já que poderiam pedir desculpas pelos atos cometidos ou ainda apelar para alguma "narrativa erudita" (λόγον ... ἀστεῖόν, v. 1258), como as de Esopo, utilizadas largamente no discurso cômico, ou de Síbaris, no caso uma cidade e não um autor, famosa por seu luxo e sofisticação. A citação de poetas e narrativas é uma característica marcante dos simpósios, também recordados em outras comédias como local para a recitação de Alceu e Anacreonte (Ar. fr. 235 K-A), Simônides (*Nuv.* v. 1356) ou até de versos cômicos, como os de Cratino (*Cav.* v. 529-30). A solução, portanto, é tornar os problemas "risíveis" (γέλων, v. 1260), de forma que sejam "contornados" (ἔτρεψας, v. 1261), "escapando" (ἀφείς, v. 1261) de citações judiciais.[53]

Por fim, com a entrada de uma nova personagem, a "padeira" (ἀρτόπωλις) Mírtia, o vinho é acusado de ser o responsável pela loucura do pai, que parecia mudado pelo empenho do filho

[51] Cf. Olson e Biles (2015, p. 447).

[52] A expressão é das mais usuais na literatura grega para se referir tanto à nobreza de nascimento, à educação, aos valores morais ou aos níveis sociais mais elevados, ou ainda uma mistura de todas as determinações anteriores. Especificamente no contexto em questão, como nota Sommerstein (1983, p. 231): "here it's clearing being used in social sense".

[53] Cf. Olson e Biles (2015, p. 449).

e que se dizia inclusive abstêmio, mas que volta ao final da peça ainda mais insano:

> PADEIRA
> Venha aqui, apareça, me ajude! Pelos deuses!
> Este é o homem que me espancou,
> Batendo com a sua tocha! E ainda derrubou no chão
> Os pães de trigo, que valem dez dracmas! Além de outras quatro fatias!
> BDELICLÉON
> Viu o que você fez? Agora, com certeza, virão problemas e processos
> Por causa do vinho que você entornou!
>
> ΑΡΤΟΠΩΛΙΣ
> ἴθι μοι παράστηθ', ἀντιβολῶ, πρὸς τῶν θεῶν.
> ὁδὶ γὰρ ἀνήρ ἐστιν ὅς μ' ἀπώλεσεν
> τῇ δᾳδὶ παίων, κἀξέβαλεν ἐντευθενὶ
> ἄρτους δέκ' ὀβολῶν κἀπιθήκην τέτταρων.
> Βδ. ὁρᾷς ἃ δέδρακας; πράγματ' αὖ δεῖ καὶ δίκας
> ἔχειν διὰ τὸν σὸν *οἶνον*.
> (*Vespas*, v. 1388-1393)

A padeira aparece em cena clamando por ajuda, pois acabava de ser espancada por um homem bêbado. Os problemas decorrentes da bebedeira mencionados pouco antes, como os atos violentos e outros contratempos econômicos, reaparecem não mais de forma imaginada, mas praticada pelo próprio Filocléon, que as condenava como reprováveis. O uso do pronome deítico (ὁδὶ, v. 1389) evidencia o gestual da personagem ao apontar para o culpado, que a "espancou" (ἀπώλεσεν, v. 1289). Além da violência física, a padeira reclama também das perdas monetárias sofridas por ela, pois o desordeiro "derrubou no chão" (κἀξέβαλεν ἐντευθενὶ, v. 1390)[54] os seus "pães de trigo" (ἄρτους, v. 1391), calculados no valor de "dez óbolos" (δέκ' ὀβολῶν).[55] A ênfase nas dívidas advindas da embriaguez é exemplificada concretamente no valor dos alimentos, recordando os problemas monetários mencionados por Filocléon (no caso dele as dívidas e processos judiciais pelos danos causados durante a loucura dionisíaca).

A resposta do filho sobre a acusação sofrida pelo pai explora ainda mais os custos da bebedeira, passíveis de "processos judiciais" (δίκας, v. 1392). Por fim, a responsabilidade dos problemas é atribuída diretamente ao vinho (διὰ τὸν σὸν οἶνον, v. 1392) bebido em excesso por Filocléon, que o levaria aos tribunais não mais como jurado, mas como réu. A saída encontrada

[54] Segundo Sommertein (1983, p. 239) os pães seriam derrubados de uma bandeja, qua a vendedora usaria para levar os produtos.

[55] Segundo Olson e Biles (2015, p. 483) trata-se de um genitivo de preço/valor. Os comentadores notam que o valor de dez óbolos é uma soma bastante considerável para um trabalhador (*working person*).

pelo pai é justamente aquela antes recomendada pelo filho, ou seja, contar uma "narrativa inteligente" (λόγοι ... δεξιοί, v. 1394) – trocando apenas o adjetivo utilizado (antes ἀστεῖόν, v. 1258).

3.3.2 Vinhete (τρύξ) e Vindima (τρύγη)

O vinho, como demonstrado, é um elemento central para o enredo da obra, seja no começo da peça, em que Filocléon se orgulha de beber o vinho que ele mesmo pode comprar (v. 617-17); na parte intermediária, em que rejeita a bebida para dar mostras de que recuperou a sanidade (v. 1253); ou ainda na volta intensificada da loucura, em sua bebedeira final (v. 1392). Já o uso do "vinhete" (τρύξ) e da "vindima" (τρύγη), ou do radical que os compõe, é registrado com mais frequência em sentido figurado e até obscuro, quer no composto genérico τρυγῳδία, quer no uso do verbo para o ato de "colher" (τρυγάω). É justamente na forma verbal que ele ocorre pela primeira vez na peça, com a disputa entre pai e filho, mediada pelo coro, sobre quem tinha o direito ao governo da casa:

> CORO
> Nunca um discurso tão claro
> Escutamos, nem ninguém
> Que fale com tanta inteligência.
> FILOCLÉON
> Talvez não, mas ele pensou que ia colher tranquilamente em campo vazio,
> Pois ele sabe bem que sou eu quem manda aqui!
>
> Χο. οὐπώποθ' οὕτω καθαρῶς
> οὐδενὸς ἠκούσαμεν οὐ-
> δὲ ξυνετῶς λέγοντος.
> Φι. οὔκ, ἀλλ' ἐρήμας ᾤεθ' οὕτω ῥᾳδίως *τρυγήσειν·*
> καλῶς γὰρ ᾔδειν ὡς ἐγὼ ταύτῃ κράτιστός εἰμι.
> (*Vespas*, v. 631-635)

A declaração elogiosa do coro ao discurso que acabara de ouvir é feita em termos semelhantes aos encontrados para descrever os modos refinados de Bdelicléon, com o uso do advérbio ξυνετῶς (do mesmo campo semântico dos já encontrados δεξιός, ἀστεῖος, σοφός, λεπτός etc.). A resposta de Filocléon ao coro revela, por um lado, a preocupação do pai quanto às habilidades retóricas do filho, mas, por outro, uma afirmação de autoridade, reforçando a ênfase no "poder" (κράτιστός, v. 635) que ainda carrega. Para caracterizar o filho como alguém ingênuo, que não sabe com quem está se metendo, o velho usa a imagem da colheita das vinhas, alegando que o filho não iria "colher" (τρυγήσειν, v. 634) os louros da vitória "tranquilamente"

(ῥᾳδίως). Embora o termo para a vinha[56] não apareça de forma explícita, ela é o suplemento implícito necessário para entender o uso do verbo "colher", sinônimo de um prêmio obtido, o fruto roubado do campo alheio, cultivado por outro, com o sentido de obter algo que não fez por merecer.[57]

A mesma imagem da colheita fácil é utilizada em outras peças, como em *Assembleia de mulheres* (v. 392), com o uso do mesmo verbo para "colher" (τρυγάω) e do mesmo adjetivo para algo "vazio" (ἐρῆμος), no sentido de alguém que invade o território alheio na surdina; ou ainda em *Cavaleiros* (v. 392), como alguém que colhe na plantação de outrem, sem ter o trabalho árduo de todo processo do cultivo. A escolha da imagem é sugestiva da atitude do filho perante o pai, que pretende manter controle da casa e dos bens conquistados durante toda a sua vida, quer seja por sua antiga atuação militar na juventude contra os persas ou por seu trabalho de jurado na velhice. A imagem do campo cultivado, no entanto, contrasta com as ocupações de Filocléon ao longo da vida, que não se referem aos trabalhos agrícolas, profissão de outros heróis cômicos, tais como Trigeu e Diceópolis, para os quais as vinhas eram a razão de ser de sua existência. Uma explicação para o uso deslocado da imagem reside em outro sentido possível do adjetivo ἐρῆμος, frequentemente usado em contexto judiciário, quando uma das partes não comparecia no julgamento e automaticamente perdia a causa em disputa (Tuc. 1. 49. 5).[58]

Logo depois do discurso inflamado do pai em defesa de seus direitos familiares e políticos, o filho responde em tom de cansaço sobre a dificuldade do trato com o velho teimoso, tomando-o como um sintoma da degeneração da própria sociedade ateniense:

> BDELICLÉON
> É tarefa difícil, que requer uma inteligência maior que a dos poetas cômicos,
> Curar a doença antiga que infecta a cidade.
> Mas, nosso pai, filho de Cronos...
>
> Βδ. χαλεπὸν μὲν καὶ δεινῆς γνώμης καὶ μείζονος ἢ 'πὶ τρυγῳδοῖς
> ἰάσασθαι νόσον ἀρχαίαν ἐν τῇ πόλει ἐντετακυῖαν.
> ἀτάρ, ὦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη –
> (*Vespas*, v. 650-52)

[56]Com apenas uma ocorrência na peça (v. 1291).

[57]Algumas traduções para outras línguas podem esclarecer melhor o sentido obscuro da sentença, quase sempre suplementando as vinhas faltantes: em inglês, Henderson (1998b, p. 303): "he just thought he'd be picking unwatched vines"; em francês, Van Daele, a partir da edição de Coulon (1969 [1924], p. 44): "il croyait qu'il pourrait vendeger aisément une vigne abandonnée", em italiano, Mastromarco (1983, p. 494): "lui pensava che avrebbe vendemiato una vigna abbandonata"; já em uma tradução para o português, não encontramos as vinhas suplementadas, mas as uvas (Kury, 2000, p. 43): "ele pensava que ia colher as uvas de uma parreira sem dono".

[58]Cf. Olson e Biles (2015, p. 284).

Os argumentos de Bdelicléon para convencer o pai de que ele é na verdade um escravo do poder residem em termos financeiros, nas parcas recompensas obtidas por Filocléon e seus colegas jurados do coro, em comparação com a corrupção em larga escala dos políticos democratas. Antes disso, o filho começa com uma *captatio benevolentiae*, direcionada a mexer com os sentimentos paternos e os afetos do público, quando o personagem admite que a causa defendida por ele é uma tarefa "difícil" (χαλεπὸν, v. 550). Primeiro, constata que o comportamento do pai é um espelho da cidade, que carrega uma "doença antiga" (νόσον ἀρχαίαν, v. 651),[59] tão poderosa que está acima da "inteligência" (γνώμη) dos "poetas cômicos" (τρυγῳδοῖς, v. 560). Aristófanes volta a usar o composto forjado em *Acarnenses*, quando o poeta se defendia frente ao público na parábase, assim como encontramos em *Vespas*. No entanto, desta vez o poeta é assimilado ao jovem Bdelicléon, não mais ao velho camponês Diceópolis, o que fica claro quando o filho compara a sua tarefa doméstica, de reeducação do pai, com a função pública dos poetas cômicos. Ao fim da fala, ele ironiza mais uma vez a comparação do pai com Zeus, ao invocar "nosso pai, filho de Cronos" (πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, v. 652), na esperança de que o rei dos deuses possa o ajudar na missão ingrata, mas o pai entende o apelo como direcionado a ele, o rei dos tribunais.

A qualificação da composição cômica como algo inteligente por parte de Bdelicléon ecoa os versos iniciais da peça pronunciados pelo escravo Xântias, que promete ao público uma obra mais "sofisticada" (σοφώτερον) do que uma "comédia baixa" (κωμῳδίας φορτικῆς, v. 66). No início da peça o escravo descreve os procedimentos que não serão adotados na obra: "piadas de Mégara" (γέλωτα Μεγαρόθεν, v. 57), associadas ao humor chulo de seus adversários; não apresentará no palco escravos jogando nozes ao público (v. 59); nem o "banquete de Héracles" (Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον, v. 60). Mas, diferente do prometido, ao final da peça, depois do surto de loucura do velho Filocléon, o escravo Xântias volta ao palco para descrever o comportamento vexatório do idoso, utilizando o termo τρύξ em uma comparação curiosa:

> XÂNTIAS
> Pois não é que o velho se transformou no mais perverso
> E no mais bêbado entre todos os convidados?
> Mesmo estando presentes Hípilo, Antífon, Lícon,
> Lisístrato, Teofrasto e o bando de Frínico.
> Ele superava todos os demais como o mais desmedido.
> Assim que conseguiu obter suas guloseimas,
> Ele começou a pular, dançar, peidar e gargalhar
> Como um asno jovem empanturrado de cevada seca.

[59] Olson e Biles (2015, p. 288) notam que a democratização do sistema judiciário, por meio do pagamento aos jurados, só foi estabelecida em meados do século V a.C., portanto algo não tão antigo como sugerido por Bdelicléon. No entanto, para os comentadores, o personagem se refere a uma corrupção mais ampla, que mascara o funcionamento da alegada democracia ateniense.

E também a me bater com força, dizendo: "criança, criança"!
Lisístrato, vendo isso, fez uma comparação:
"Velho, você parece um jovem novo-rico,
Ou ainda um jumento que escorregou em um punhado de palha".

Ξα. οὐ γὰρ ὁ γέρων ἀτηρότατον ἄρ' ἦν κακὸν
καὶ τῶν ξυνόντων πολὺ *παροινικώτατος*;
καίτοι παρῆν Ἵππυλλος, Ἀντιφῶν, Λύκων,
Λυσίστρατος, Θούφραστος, οἱ περὶ Φρύνιχον.
τούτων ἁπάντων ἦν ὑβριστότατος μακρῷ.
εὐθὺς γὰρ ὡς ἐνέπλητο πολλῶν κἀγαθῶν,
ἀνήλατ', ἐσκίρτα, 'πεπόρδει, κατεγέλα,
ὥσπερ καχρύων ὀνίδιον εὐωχημένον·
κἄτυπτε δή με νεανικῶς "παῖ παῖ" καλῶν.
εἶτ' αὐτόν, ὡς εἶδ', ᾔκασεν Λυσίστρατος·
"ἔοικας, ὦ πρεσβῦτα, νεοπλούτῳ *τρυγὶ*[60]
κλητῆρί τ' εἰς ἀχυρὸν ἀποδεδρακότι."
(*Vespas*, v. 1299-1310)

É preciso notar que a ocorrência tratada aqui, da forma τρυγὶ (v. 1309), é tida como problemática nos manuscritos que possuímos, sendo sugerida uma emenda por Kock, Φρυγί, acolhida ao longo do tempo por outros editores.[61] Utilizo nas citações, ao longo de todo o trabalho, a edição do texto da OCT feita por Wilson, mas abro uma exceção, seguindo a forma dos manuscritos e de outros editores modernos,[62] para comentar uma possibilidade interessante para o tema aqui tratado.

O vocábulo que acompanha o dativo νεοπλούτῳ poderia então ser interpretado de duas formas: como os "novos ricos" provenientes da região da "Frígia" (Φρυγί), em mais uma crítica tradicionalista da importação do luxo oriental para Atenas; ou, se adotada a leitura de τρυγὶ, a implicação seria um reforço do prefixo νεο- do substantivo anterior, lembrando o significado de vinho "novo", "fresco" da palavra tratada (τρύξ), enfatizando a faixa etária, os "jovens", ou talvez a proveniência deles, o mundo rural – o que causaria um contraste com a

[60]Wilson: Φρυγί.

[61]Coulon (1969 [1924]), Sommerstein (1983), Wilson (2007), Olson e Biles (2015).

[62]Henderson (1998b), MacDowell (1971) e Mastromarco (1983). MacDowell (1971, p. 304) me parece ser o que melhor argumenta contra a emenda de Kock: "literally 'new, unfermented wine' and so metaphorically of a raw, immature youth; we might say 'a green young men' [...]. Lysistratos means that Philokleon is like a young man who has just inherited property, including slaves, and has not yet learned how to treat his slave properly, but enjoys the novelty of beating them. Kock's conjecture Φρυγί has often been adopted, but is unnecessary, because τρυγὶ is satisfactory".

associação usual dos νεοπλούτοι ligados à atividade do comércio na cidade, desprestigiada na visão aristocrática, que parece ser a de poetas como Aristófanes e outros comediógrafos.

O contexto da fala do escravo é preciso ser levado em conta, embora ele comporte argumentos para a justificação de ambas as leituras dos editores. O começo do discurso é mais um momento de claro tom paratrágico, com um uso de vocabulário elevado como ἀτηρότατον (v. 1299), "o mais perverso", para descrever o comportamento do mestre.[63] Já no verso seguinte, o escravo muda a sua elocução, voltando ao registro baixo, apropriado para as cenas que descreve a seguir, protagonizadas por aquele que é "o mais bêbado" (παροινικώτατος, v. 1300)[64] entre todos os convidados. Dentre o seleto grupo de beberrões estão alguns nomes obscuros, sobre os quais sabemos muito pouco, como Hípilo,[65] Antífon, possivelmente um orador e importante líder político executado em 411 a. C. por traição;[66] Lícon, que pode ser um dos detratores de Sócrates nos processos de 399 a.C.;[67] Lisístrato, citado por Aristófanes em algumas oportunidades como um homem pobre e amante dos discursos;[68] e, por fim, Frínico e o seu grupo, identificado como um político ligado aos democratas radicais e famoso por sua atuação assídua nos tribunais.[69]

Dada a lista de figuras históricas ligadas de alguma maneira à promiscuidade e aos hábitos da embriaguez, Filocléon supera a todos no consumo do vinho, ocupando o posto do "mais desmedido" (ὑβριστότατος, v. 1303). As façanhas do mestre descritas pelo escravo, como pular, dançar, gargalhar e peidar, são exatamente o oposto do que o mesmo Xântias (v. 59-75) tinha prometido ao público que não seria apresentado na obra em questão, ou seja, uma "comédia chula" (κωμῳδίας δὲ φορτικῆς, v. 66). A vulgaridade da performance do idoso culmina com uma imagem simbólica, quando ele é comparado a um "asno empanturrado de cevada seca" (καχρύων ὀνίδιον εὐωχημένον, v. 6).[70] É marcante a ligação da metáfora com a encontrada

[63] Cf. Rau (1967, p. 165), que localiza o uso de ἀτηρός em passagens de Eurípides (e. g. *Andr.* v. 366 e *Hip.* v. 630).

[64] Segundo Olson e Biles (2015, p. 460), o termo não é encontrado em gêneros poéticos elevados; outros usos cômicos também indicam o excesso do consumo da bebida (*Acarn.* v. 979) com o prefixo *para-* enfatizando a sobredose ingerida.

[65] Sommerstein (1983, p. 235) nota sobre Hípilo (PAA 7672) que poderia ser o cidadão identificado como doador de uma oferenda de prata em um determinado templo.

[66] Sommerstein (1983, p. 232) o identifica como filho de Sófilo (PAA 1304), o qual seria descrito em algumas fontes como avarento (Platão Cômi. fr. 103 K-A) e um voraz comilão (Xen. *Memoráveis* 1.16).

[67] Sommerstein (1983, p. 235), no entanto, encontra uma menção amistosa de Lícon (PAA 9271) como um conviva de Sócrates em Xenofonte (*Simpósio* 9.1), se é que se trata da mesma pessoa. Outros motivos de sátira do personagem histórico são a sua pobreza (Cratino fr. 203 K-A); por ser efeminado (Σ *Vesp.* v. 1169); estrangeiro (Êupolis fr. 63 K-A); por sua mulher, conhecida pela promiscuidade (Êupolis fr. 215 K-A) e seu filho, o atleta Autólico, que dá nome a uma comédia de Êupolis.

[68] Sommerstern (1983, p. 206) diferencia este Lisístrato (PAA 9630) de outros encontrados em Aristófanes (*Lis.* v. 1105, *Acarn.* v. 855-59, *Cav.* v. 1267).

[69] Sommerstein (1983, p. 235).

[70] O termo κάχρυς é utilizado especificamente para a cevada seca ou tostada (cf. Cratino fr. 300 K-A, Tuc. 6.

na abertura de *Paz*, quando o asno fornecia a matéria prima da massa feita com o esterco, normalmente produzida de cevada. Assim, do ponto de vista cíclico enfatizado nas comédias, a cevada que alimenta o asno está de alguma forma presente nos seus excrementos, que em *Paz* alimentam o também asqueroso inseto voador. Em *Vespas* o asno já comparecera em outra oportunidade, quando Filocléon recorre ao seu recipiente em forma de orelha de asno no qual guardava uma porção de vinho escondido. Assim como as referências à Mégara, ao Héracles glutão e outras baixarias típicas da comédia, o asno é mais um animal simbólico, que tem o seu significado mítico-poético apropriado por Aristófanes para tratar de questões importantes, se não mesmo sérias, como o autor costuma chamar a atenção para o que está implícito em sua obra.

Ao fim do trecho selecionado, um dos convidados faz outra comparação não muito elogiosa e de caráter social, ao acusar o velho de portar-se de forma indecente como os "jovens novos ricos" (νεοπλούτῳ τρυγὶ, v. 1309). Como comentado, a passagem é corrigida por muitos editores, ao adotarem a forma Φρυγί, implicando a origem estrangeira de um grupo ascendende na hierarquia econômico-social. Alguns argumentos contra o uso do termo τρυγὶ são justificados: o seu uso em relação aos vinhos costuma ser associado antes ao envelhecimento (borra, mosto) do que à juventude, que estaria implicada na passagem.[71] Em favor da leitura para "frígios" estaria a ligação com os bárbaros, que podiam enriquecer por meio do comércio, plausível para uma passagem em que um personagem "desmedido" (ὑβριστός) está em destaque.[72] Outro argumento levantado em benefício da forma para os "frígios" é a associação desse povo com a escravidão, o que implicaria uma ironia na passagem, já que é pronunciada por um escravo, Xântias. Ao partir de um escravo, o significado poderia ser então quanto à selvageria do comportamento de ex-escravos quando libertos do julgo dos trabalhos forçados – comparação que vem a calhar para a condição atual do velho Filocléon, mantido em cativeiro pelo filho como se fosse também um escravo, por não possuir a civilidade exigida pela nova geração de jovens nobres.

Por fim, no último verso da peça, no canto do coro, a τρυγῳδία faz a sua aparição final, em posição de destaque, como a última palavra pronunciada no palco, antes do êxodo:

> CORO
> Vamos, que todos deixemos um pouco de espaço

22, Her. 8. 96. 2). Segundo Olson e Biles (2015, p. 463) seria um tipo de cevada mais refinada: "a fancier food than *krithê*".

[71] Cf. Olson e Biles (2015, p. 464): "the metaphorical image of old age via wine ... does not suggest that τρύξ in particular was a common image for youth". Os comentadores citam também uma passagem de Luciano (*Hist. Conscr.* 20) que seria um eco direto dos versos cômicos de *Vespas*: "eles são como os escravos novos-ricos, os quais herdaram recentemente a propriedade de seu mestre, mas não sabem nada sobre como os homens devem vestir-se nem como comportar-se em um banquete".

[72] Sommerstein (1983, p. 236) cita outros exemplos em que os novos-ricos são associados a origens bárbaras e hábitos reprováveis (Arist. *Retórica* 1391a14–19).

Para que eles, com calma, façam acrobacias para nós.
Ó rebentos tão famosos do pai marinho,
Pulem na areia
E na costa do mar árido, com os seus irmãos camarões.
Rodopiem os seus pés ligeiros e, como Frínico,
alguém dê um chute de modo que,
vendo as pernas para cima,
os espectadores gritem: "óóó"!
Rodem! Andem em círculo e golpeiem o estômago!
Joguem as pernas para o alto! Façam acrobacias!
Pois o senhor das profundezas se aproxima,
Pai orgulhoso de seus próprios filhos, os três patos!
Agora, se quiserem, nos coloquem da porta para fora dançando,
Rapidamente! Pois ninguém jamais fez isso antes,
Enxotar do palco um coro de *trygōidia*.

Χο. φέρε νυν, ἡμεῖς αὐτοῖς ὀλίγον ξυγχωρήσωμεν ἅπαντες,
ἵν' ἐφ' ἡσυχίας ἡμῶν πρόσθεν βεμβικίζωσιν ἑαυτούς.
ἄγ', ὦ μεγαλώνυμα τέκνα τοῦ θαλασσίοιο,
πηδᾶτε παρὰ ψάμαθον
καὶ θῖν' ἁλὸς *ἀτρυγέτοιο*, καρίδων ἀδελφοί·
ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε, καὶ τὸ Φρυνίχειον
ἐκλακτισάτω τις, ὅπως
ἰδόντες ἄνω σκέλος ὤζωσιν οἱ θεαταί.
στρόβει· παράβαινε κύκλῳ καὶ γάστρισον σεαυτόν,
ῥῖπτε σκέλος οὐράνιον· βέμβικες ἐγγενέσθων.
καὐτὸς γὰρ ὁ ποντομέδων ἄναξ πατὴρ προσέρπει
ἡσθεὶς ἐπὶ τοῖσιν ἑαυτοῦ παισί τοῖς τριόρχοις.
ἀλλ' ἐξάγετ', εἴ τι φιλεῖτ', ὀρχούμενοι, θύραζε
ἡμᾶς ταχύ· τοῦτο γὰρ οὐδείς πω πάρος δέδρακεν,
ὀρχούμενον ὅστις ἀπήλλαξεν χορὸν *τρυγῳδῶν*.
(*Vespas*, v. 1516-1537)

O canto final do coro, com o uso do composto τρυγῳδία, retoma a discussão encontrada no prólogo da peça, quando o poeta afirma por meio de seus personagens que apresentaria uma comédia "sofisticada". No entanto, o coro agora apresenta a celebração final do velho Filocléon, composta justamente dos mesmos estratagemas grosseiros antes censurados, com piruetas e acrobacias para chamar a atenção do público.

A dança final conta com a presença de convidados "ilustres" (μεγαλώνυμα, v. 1518), os "rebentos do pai marinho" (τέκνα τοῦ θαλασσίοιο, v. 1518),[73] epíteto normalmente aplicado a Posídon, mas que no caso é direcionado a Cárcino, um antigo poeta trágico. A associação do poeta com o mar é feita por seu nome, que significa "caranguejo", mas também pode ser conectada a uma expedição naval comandada pelo mesmo Cárcino em 431 a.C.[74] – talvez o motivo de ser qualificado como o "senhor das profundezas" (ποντομέδων ἄναξ, v. 1531). Outros familiares do tragediógrafo são também comparados aos animais aquáticos, como os "irmãos camarões" (καρίδων ἀδελφοί, v. 1521), membros da mesma classe dos crustáceos, ou ainda os filhos, os "três patos" (τριόρχοις, v. 1534).[75] O palco fictício da dança dos animais é composto dos elementos típicos do seu *habitat*, a "areia" (ψάμαθον, v. 1520) e a "costa do mar árido" (ἁλὸς ἀτρυγέτοιο, v. 1521), esta última expressão um eco da composição formular homérica que costuma descrever o mar com o adjetivo ἀτρύγετος (*Il.* 1. 316, *Od.* 8. 49). Levando em conta os usos do radical τρυγ- estudados em detalhe nas comédias, que retrabalha o sentido consagrado na expressão épica, encontra-se justamente no prefixo privativo (ἀ-) a alusão à "aridez" do solo costeiro, em contraposição à fertilidade da "colheita" (τρύγη) no mundo rural – e talvez também, em termos poéticos, a esterilidade da poesia trágica, ou pelo menos de poetas como Carcino, em oposição à inventividade cômica da τρυγῳδία de Aristófanes.

Além de Cárcino, outro poeta trágico, Frínico, serve de exemplo de uma performance corriqueira, pois os dançarinos devem imitá-lo, ao darem "chutes" (ἐκλακτισάτω, v. 1525) e jogarem as "pernas para o ar" (ἄνω σκέλος, v. 1525) ,[76] arrancando gritos de admiração do público. Outros gestos executados pelos filhos de Cárcino são apropriados para a sua natureza animalesca, como "rodar" (στρόβει)[77] e "andar em círculo" (παράβαινε κύκλῳ, v. 527).[78]

Em oposição (ou complementação) à paródia tragicômica, a τρυγῳδία comparece como a palavra final proferida pelo coro, enquanto Filocléon, Cárcino e os filhos dançarinos saem de cena. O final triunfal para o herói cômico Filocléon é contraposto ao desânimo do filho, depois de tanto lutar para recuperar a sanidade do pai – talvez espelho da derrota sofrida por Aristófanes no último concurso dramático, em 423 a.C.. Veremos na sequência que o uso final do composto poético, assim como o da forma prefixada para descrever a aridez do mar (e

[73]Também em Platão Cômico (fr. 143 K-A) os filhos do poeta trágico são chamados de Καρκίνου παῖς τοῦ θαλατίου.

[74]Cf. Henderson (1998b, p. 115).

[75]Olson e Biles (2015, p. 513) explicam que a piada é mais um caso de *paraprosdokian*, com o nome da ave aquática e a expressão formada pelo numeral τρι- + o verbo ὀρχέομαι ou seja, "os três dançarinos", os próprios filhos do poeta que participavam das composições trágicas no palco, como atores.

[76]Segundo Olson e Biles (2015, p.) um escólio traria a informação de que Êupolis (fr. 447 K-A) usa a mesma expressão, esboçando uma alusão ao rival nestes versos.

[77]Os filhos de Cárcino são chamados em *Paz* (v. 864) de στρόβιλοι, os "rodopiantes".

[78]O uso no verbo παράβαινε recorda também um momento crucial da performance cômica, a parábase.

talvez da tragédia) pode ser entendido também nos termos políticos característicos adotados por Aristófanes, um oligarca ligado diretamente ao mundo da produção agrícola.

3.4 A vinha, o vinho, o vinhete e a vindima: cotidiano e reflexo na comédia antiga

Quanto aos usos vocabulares em torno do campo semântico do vinho em *Acarnenses* e *Vespas*, pode-se traçar algumas diferenças e similaridades, tais quais: a) a utilização política e econômica da vinha (ἄμπελος) e da produção agrícola em meio à guerra contra Esparta, que destruía os campos atenienses com as invasões militares; b) a incorporação cômica do ambiente do simpósio e dos festivais públicos que circundam o tema do consumo do "vinho" (οἶνος); e c) a discussão poética em torno do neologismo τρυγῳδία e demais derivados do radical τρυγ-, compondo um vasto quadro de associações com os vocábulos para a colheita das uvas, a "vindima" (τρύγη) e o vinho novo, não fermentado, o "vinhete" (τρύξ) – acrescentado de um sentido complementar e, talvez, até mesmo oposto, a "borra" ou "mosto", resíduos que permanecem no recipiente depois da extração do líquido, ou ainda misturados a ele.

Como tratado no capítulo anterior direcionado aos cereais, podemos encontrar não apenas a tripla motivação, traçada acima, nas imagens das vinhas e dos vinhos, mas várias camadas de sentido extraídas das passagens analisadas em detalhe. A seguir pretendo comentar alguns outros usos do ambiente das plantações da vinha e da produção do vinho em outras peças de Aristófanes, sobretudo *Paz*. Depois, volto a tratar do tema mitológico, evocado por meio dos festivais dionisíacos mencionados em *Acarnenses*, como as Dionísias Rurais e as Antestérias, comparando o consumo público com o tema do simpósio privado, explorado em detalhes em *Vespas*. A divisão proposta na sequência, entre uma base produtiva agrícola e as suas consequências econômicas, políticas e sociais, por um lado, e os usos mitológicos e poéticos da esfera do vinho e de Dioniso por outro, deve ser entendida como um recurso analítico que procura dar conta da totalidade do fenômeno tratado, ou seja, o estudo dos alimentos e das bebidas perpassa todas as esferas da vida cotidiana, as quais se relacionam não de forma determinista e mecânica, mas de forma complexa e articulada com base em um amplo arsenal mitológico preexistente à composição das comédias.

3.4.1 A economia das vinhas e a política de guerra

Diferentemente dos cereais encontrados no capítulo anterior, para os quais Atenas não produzia a quantidade necessária para o consumo de toda população – dependendo da importação marítima para suprir o seu consumo –, o cultivo da vinha era uma atividade agrícola central na região da Ática. Embora a importação de vinhos fosse abundante em Atenas, das

variantes regionais mais prestigiadas, a produção local da viticultura era tradicional e pode ser vista claramente no exemplo das uvas colhidas em abundância e trocadas por farinha de cevada no mercado, como em *Assembleia de Mulheres* (v. 817). No entanto, a fruta em questão, a uva, é o elemento menos explorado da cadeia produtiva dos vinhos, o que pode ser medido por suas parcas ocorrências no *corpus* recolhido de Aristófanes.

O cacho de uva (βότρυς) aparece em apenas cinco das onze peças de Aristófanes. Por vezes ela está relacionada com o comércio, a exemplo da negociação no mercado em *Assembleia de Mulheres*. Em outros casos, como em *Rãs*, elas simbolizam o fim dos trabalhos e das aflições (βότρυος ἕλικα παυσίπονον, v. 1321). Os cachos da fruta ainda aparecem em *Cavaleiros*, em meio a um oráculo obscuro que trata de um animal fantástico, uma mistura entre cão e raposa (κυναλώπηξ, v. 1073). A comparação é feita com os navios atenienses, rápidos e ferozes como cães, enquanto as raposas são equivalentes aos "soldados" (στρατιώτας, v. 1076), ávidos por saques nas campanhas e por "devorarem as uvas da terra" (βότρυς τρώγουσιν ἐν τοῖς χωρίοις, v. 1077). Em *Vespas*, um escravo é pego "roubando as uvas" (βότρυς κλέπτοντά, v. 449) do senhor e é castigado no ato, junto ao tronco de uma oliveira (ἐλάαν, v. 450), comprovando o hábito de plantar ambas as variedades misturadas, com os ramos da vinha enrolados nas oliveiras. As últimas duas ocorrências da uva no *corpus* aristofânico estão localizadas em *Paz*, na qual a deusa é qualificada como "senhora doadora das uvas" (πότνια βοτρυόδωρε, v. 520); ou ainda ao final da peça, com o casamento do herói com a divindade Ópora, com a qual Trigeu procria, "dando vida aos cachos de uva" (ἐκποιοῦ σαυτῷ βότρυς, v. 708).

Se as uvas têm um uso restrito, as vinhas são um elemento presente em abundância nas comédias, concentradas sobretudo em *Acarnenses* (v. 183, 232, 512, 985, 995) e em *Paz* (v. 190, 308, 557, 596, 612, 1162). Em ambas, as vinhas cortadas representam a destruição dos campos ocorrida com a invasão espartana na Ática na primeira parte da guerra arquidâmica. Em *Paz*, o uso do termo para a vinha (ἄμπελος) predomina na primeira metade da peça, seja para caracterizar o protagonista, um viticultor, ou para tratar da devastação das plantações, simbólicas do estabelecimento da trama antibélica. A colheita das vinhas, a vindima (τρύγη), é um outro elemento importante na primeira parte da peça – com o vinho (οἶνος) predominando na segunda parte da peça, mais centrada na festividade do que na produção. Não bastasse o nome do herói cômico, Trigeu (aquele que colhe), a profissão do protagonista é justamente a de um "vinicultor experiente" (ἀμπελουργὸς δεξιός, v. 190) – função oposta à do "sicofanta" (συκοφάντης) e do "amigo de problemas" (ἐραστὴς πραγμάτων, v. 191).

A vinha é fundamental na descrição da deusa Paz, aquela "que mais ama as vinhas" (φιλαμπελωτάτην, v. 308). Para não perder o costume, a oposição aqui é feita novamente com os amantes da guerra, como o general Lâmaco, odiado entre os agricultores (μισολάμαχος, v. 304). Outras duas ocorrências das vinhas são encontradas em *Paz*, quando Trigeu celebra a primeira tentativa de volta dos agricultores para o campo, que sentem saudades de "louvar as vinhas" (προσειπεῖν ... τὰς ἀμπέλους, v. 557). Na sequência da mesma cena, o coro volta a se

referir às vinhas e às figueiras como símbolos da paz, quando a deusa é louvada como a "salvação" (σωτηρία) dos camponeses, por trazer de volta os "grãos" (χῖδρα, v. 596), as "vinhas" (ἀμπέλια, v. 597) e as "figueiras" (συκίδια, v.598). Quando o deus Hermes entra em cena, as vinhas também voltam ao debate, pois o som por elas emitido foi um anúncio dos acontecimentos terríveis que aguardavam os gregos com a eclosão da guerra:

HERMES
Caros camponeses, tão espertos, prestem atenção
No que digo, se querem saber de que forma ela desapareceu.
Primeiramente, Fídias cometeu algumas trapaças.
Depois, Péricles, temendo lhe acontecer o mesmo,
E por prever a natureza e o hábito feroz de vocês,
Antes que sofresse as consequências, ele inflamou os ânimos da cidade,
Jogando uma ínfima faísca com o decreto de Mégara.
Foi ele quem concebeu essa guerra, como uma cortina de fumaça,
Levando todos os gregos às lágrimas, tanto os de longe como os daqui!
Assim, logo no começo, quando a vinha fez um barulho,
E um jarro, ao ser golpeado, ataca de volta, com ódio, o outro jarro,
Não existindo ninguém que acabasse com a luta, ela se escondeu.[79]

ΕΡ. ὦ σοφώτατοι γεωργοί, τἀμὰ δὴ ξυνίετε
ῥήματ', εἰ βούλεσθ' ἀκοῦσαι τήνδ' ὅπως ἀπώλετο.
πρῶτα μέν γὰρ ἄτης ὑπῆρξε Φειδίας πράξας κακῶς.
εἶτα Περικλέης φοβηθεὶς μὴ μετάσχοι τῆς τύχης,
τὰς φύσεις ὑμῶν δεδοικὼς καὶ τὸν αὐτοδὰξ τρόπον,
πρὶν παθεῖν τι δεινὸν αὐτός, ἐξέφλεξε τὴν πόλιν
ἐμβαλὼν σπινθῆρα μικρὸν Μεγαρικοῦ ψηφίσματος
κἀξεφύσησεν τοσοῦτον πόλεμον ὥστε τῷ καπνῷ
πάντας Ἕλληνας δακρῦσαι, τούς τ' ἐκεῖ τούς τ' ἐνθάδε.
ὡς δ' ἅπαξ τὸ πρῶτον ἄκουσ' ἐψόφησεν ἄμπελος
καὶ πίθος πληγεὶς ὑπ' ὀργῆς ἀντελάκτισεν πίθῳ,
οὐκέτ' ἦν οὐδεὶς ὁ παύσων, ἥδε δ' ἠφανίζετο.
(*Paz*, v. 603-614)

Assim como as falas do coro em *Acarnenses* são exemplares do comportamento dos camponeses, em *Paz*, encontra-se o mesmo rancor contra os espartanos sintetizado na destruição das vinhas. No trecho em que Hermes expõe a sua visão das origens da guerra, os culpados

[79]Todas as traduções de *Paz* são de minha autoria.

são identificados, como usualmente, na figura dos políticos democratas, sobretudo Péricles, responsável pela estratégia defensiva que fez os camponeses abandonarem seus campos e refugiarem-se na cidade.

Trigeu não é o único representante da viticultura entre os heróis cômicos, pois Diceópolis também se identifica como possuidor de uma plantação de vinhas em *Acarnenses* (v. 520). Os membros do coro, apesar de identificados inicialmente como carvoeiros (v. 348), também são apresentados como trabalhadores do campo, especificamente do cultivo da vinha. No entanto, diferentemente de *Paz*, as menções aos campos em *Acarnenses* são ecos de um passado distante, contrapostos à realidade da cidade na qual o protagonista descobre a sua nova ocupação como comerciante de tratados de paz. A situação depauperada dos pequenos produtores como Trigeu e Diceópolis pode ser vista em processo ainda mais avançado nas últimas peças de Aristófanes, depois da conclusão da guerra, como em *Assembleia de Mulheres,* na qual as expedições navais são qualificadas como úteis para os ricos e não para os pobres (v. 197 s.), simbolizada pela aversão natural dos camponeses ao comércio marítimo.[80]

Ao atentar para a relação imediata estabelecida nas comédias entre a destruição das vinhas e os males da guerra, é preciso olhar com mais cuidado para as afirmações do herói cômico (e talvez do poeta) sobre as causas das inimizades com os espartanos e as soluções propostas em cena. Uma diferença que salta aos olhos é entre as interpretações do herói cômico e do coro na abertura da peça, quando os camponeses da região de Acarnas, devastada pelos espartanos no início da guerra, confrontam Diceópolis como um traidor, por desejar um acordo de paz, dado que eles buscavam vingança pela destruição de suas plantações (v. 223-33, v. 287-92). O herói expõe então as origens da guerra aos seus concidadãos, que não compreendiam bem as causas de seus problemas particulares. Na parábase da peça, estudada em detalhe no início do capítulo, Diceópolis afirma que também teve suas vinhas danificadas (v. 509-12), mas que o pior dos inimigos não eram os espartanos e sim alguns dentre os próprios atenienses, que detinham o poder político de decidir sobre a guerra e a paz – em contraposição à cidade como um todo (v. 513-16), isenta de responsabilidade direta pelos infortúnios.

Não é a mesma opinião sobre a origem das hostilidades que encontramos em Tucídides, historiógrafo contemporâneo de Aristófanes, que enxergava o conflito causado pela ameaça cada vez maior que Atenas representava para Esparta. As menções às origens da guerra por

[80]Ehrenberg (1962 [1951], p. 81, n. 5) nota que a oposição entre pobres e ricos é o próprio centro da trama da peça, a qual interpreta como um "programa comunista", fazendo a ressalva quanto à terminologia: "I speak of communism in Greek political theory, although I know that it was very different from what is called so today, especially because it was communism of 'citizens', not of 'men'. In Greece, the communist ideal was not concerned with the whole population nor indeed with the 'proletariate' but only with a citizen class living on public means. They existed by the labour of another class or classes, either enslaved or at least dependent and without full political rights. This system could be called communism, because in Greek city to own slaves or even to employ workmen was more or less the same as to own any other kind of property". O autor comenta ainda que é desnecessário cunhar uma nova palavra, como "*koinonismos*", de origem grega, que diz exatamente o mesmo que "*communismus*", em latim.

parte do historiador podem ser vistas ainda como uma longa sucessão de eventos de muitas gerações passadas, em oposição às causas mais imediatas aduzidas na comédia, como o decreto de Mégara e as suas consequências comerciais, ou ainda a estratégia defensiva de Péricles – louvada pelo historiógrafo. No entanto, se a causa principal do conflito é diversa na visão de Tucídides, o seu relato dos primeiros anos da guerra e das invasões espartanas revela a mesma centralidade da destruição das plantações que encontramos nas comédias. Logo no primeiro ano de guerra, em 431 a.C., os espartanos fizeram curtas incursões pelo território da Ática, devastando os campos da região de Acarnas (Tuc. 2. 19. 1-2).[81] Outras invasões sucederam no ano seguinte, em 430 a.C. (Tuc. 2. 47 .2), em meio ao cenário de peste deflagrada na cidade, o que levou os atenienses a uma tentativa de negociação com os espartanos.[82] Não ocorrendo acordo entre as partes, outras invasões se seguiram nos anos de 428 e 427 a.C. (Tuc. 3. 1),[83] com uma breve interrupção em 429 a.C., durante a batalha em Plateia (Tuc. 2. 71. 1). Compreende-se que uma peça como *Acarnenses*, apresentada em 425 a.C., se preocupasse em retratar tais eventos do início da guerra, ainda tão frescos na memória do público.

Segundo o ponto de vista de Diceópolis, o início das inimizades entre atenienses e espartanos é relatado como uma paródia das *Histórias* de Heródoto (1.1), já que o sequestro de algumas prostitutas de Mégara e a retaliação ateniense com os embargos comerciais são explicados com base nos relatos de raptos de mulheres – princesas, no caso da versão de Heródoto –, que geraram guerras como a de Troia. A referência aos decretos de Mégara e aos raptos de mulheres é um ataque indireto a Péricles e sua esposa estrangeira Aspásia (v. 526-27), que, ao deixar os megarenses na miséria material, teria via decreto causado a intervenção de Esparta em favor de seus aliados (v. 535-37). A visão do protagonista encarna as aspirações do homem mediano, para quem a guerra não traz nenhum benefício e cujas causas estão distantes das suas ações pessoais.[84]

No entanto, a segunda parte da peça efetua uma mudança brusca no comportamento do herói, antes o primeiro cidadão a chegar na assembleia para zelar pelo bem público. Agora ele se torna um átomo isolado de sua comunidade, após obter um acordo de paz privado. O

[81] O trecho que descreve a destruição dos campos acarnenses menciona, no entanto, o trigo que estava pronto para colher, mas não as vinhas: "Era verão e o trigo estava pronto para ceifa quando eles invadiram a Ática [...] Depois de estabelecerem uma base, destruíram primeiro Elêusis a as planícies da Trásia [...] Depois, conservando à direita o monte Egáleo, avançaram através da Crópia até alcançarem Acarnas, o maior dos locais da Ática, a que chamam demos. Tendo parado aqui, assentaram arraiais e ali permaneceram muito tempo a saquear a região". Todas as traduções da Tucídides são de Rosado Fernandes e Granwher (2010).

[82] A segunda invasão se dá no verão seguinte, com a presença dos aliados: "Assim que o verão começou, os Peloponésios e os seus aliados, dois terços de suas forças, invadiram a Ática comandados por Arquidamo, filho de Zeuxidamo, rei dos Lacedemônios e, depois de tomarem posições, arrasaram a região".

[83] Novamente Tucídides dá destaque ao trigo plantado e não às vinhas: "No verão seguinte, os Peloponésios e os aliados, na altura em que o trigo já aloirava, fizeram uma expedição contra a Ática – comandada por Arquidamo, rei dos Lacedemônios -, e depois de assentarem arraiais, começaram a pilhar as terras".

[84] Cf. Olson (2002, p. xlii)

mundo ao avesso apresentado em seguida é o extremo oposto do antigo, ao dar ênfase ao lado negativo das sociedades humanas, as suas mazelas, que são percebidas como problemas pelos quais o cidadão comum não possui responsabilidade, mas que recaem sobre ele. Agora, como um tirano de seu novo Estado, as leis são estabelecidas por Diceópolis, cabendo também a ele julgar e executar as punições. Se antes o herói era privado dos bens acessíveis apenas aos embaixadores corruptos, que desfrutavam do luxo persa, agora ele regozija com a abundância de comida e bebida que tem à sua disposição. Em situação oposta se encontra o rival do herói, o general Lâmaco, que parte em uma campanha militar, enquanto Diceópolis celebra o seu banquete final (v. 1198-1221).[85]

Por trás da trama política que se desenrola durante a peça, subjaz um pano de fundo mitológico, especialmente quanto aos relatos em torno da figura de Télefo, o rei mísio. Como visto, no início da peça o rei mitológico é incorporado por Diceópolis, com suas vestes em frangalhos, mas ao final da peça o herói descarta a sua fantasia mítica, já que a penúria do passado se transforma em abundância, dada a sua nova condição, rodeado de bens e paz, em uma espécie de Era de Ouro. Mas, se o protagonista abdica do papel de Télefo, o seu rival Lâmaco acaba por assumi-lo, ao menos quando o vilão bélico é ferido. O ferimento do general é causado, não por acaso, por uma "estaca" (χάρακι, v. 1178) utilizada no plantio da vinha, justamente aquelas devastadas por militares como ele, embora espartanos. A ferida causada por um instrumento agrícola já seria suficientemente simbólica no contexto da peça, mas a camada mais profunda é o paralelo mítico com Télefo, que, segundo relatos diversos, teria sido punido por Dioniso por faltar com as devidas honras ao deus, motivo pelo qual o escoliasta da *Ilíada* explica a passagem em que Télefo tropeça em um ramo de vinha enquanto corria em fuga do exército inimigo (Σ *Il.* 1, v. 159).[86]

No mito de Télefo, o ferimento do herói só pode ser curado por seu algoz, no caso Aquiles, que o tinha ferido com uma lança, a qual deveria ser utilizada também no ritual de cura, ao ser aproximada do mesmo local do corpo em que penetrara. Curiosamente, em *Acarnenses*, o ferimento causado pelas estacas das "vinhas" em Lâmaco poderia ser curado (ou evitado) pelo "vinho", o líquido sagrado apresentado como a cura para a devastação dos campos: o tratado de paz, não por acaso materializado em doses de vinhos e preparado com o mesmo arsenal de instrumentos utilizados para o consumo da bebida.

Como visto, as vinhas figuram do início ao fim da peça, primeiro com os camponeses raivosos pela perda de suas plantações, e, por fim, como uma arma contra o general Lâmaco.

[85]Diferentes leituras da mudança brusca de Diceópolis foram propostas por especialistas na comédia antiga, algumas enfatizando o caráter egoísta e antissocial da transformação do herói, como marcas de sua segregação do corpo social, cf. Bowie (1993, p. 78-96); enquanto outros defendem uma visão mais positiva da posição do herói cômico, como vítima de uma situação que ele não tinha nenhuma possibilidade de modificar por si mesmo, cf. Olson (2002, p. xl–lii).

[86]Cf. Bowie (1993, p. 30-32).

O tema mitológico e ritual pode ser expandido na análise de *Acarnenses*, com a importância não só econômica e política das vinhas, mas também a função social cumprida pelos rituais e festivais em honra de Dioniso. Já pelo lado da perspectiva privada, a importância cultural dos simpósios na sociedade ateniense pode ser notada em *Vespas*, ocasião de performance dos mais diversos gêneros poéticos incorporados pela comédia, como ela faz com a épica, a fábula e a tragédia, já vistas nos dois primeiros capítulos.

3.4.2 O consumo dos vinhos: festivais dionisíacos e simpósios

Sobre a bebida pronta para consumo, o vinho já fermentado (οἶνος), as ocorrências são tão numerosas que inibem qualquer tentativa exaustiva de localizar e comentar cada passagem cômica em que ele aparece. Importante também lembrar que as presenças do vinho não se restringem aos usos vocabulares de οἶνος, mas aparecem implicitamente em citações de vasos, taças e todo o aparato material utilizado para o seu consumo, quer em simpósios ou nos festivais públicos, ou ainda em narrativas míticas em torno do deus Dioniso. Nas duas peças escolhidas para análise neste terceiro capítulo, *Acarnenses* e *Vespas*, encontramos dois casos exemplares para tratar das distintas ocasiões possíveis de consumo alcoólico. Verifica-se em *Acarnenses* uma descrição minuciosa dos festivais das Dionísias Rurais e das Antestérias, enquanto em *Vespas*, o tema do simpósio é central na arquitetura da trama, toda construída com base no ambiente doméstico e nos diferentes hábitos do pai e do filho, revelando as diferenças não só geracionais, mas também sociais em torno do tema do simpósio, seguido ainda por um κῶμος, mais um ritual de origem dionisíaca.

Em *Acarnenses*, as ocorrências nominais da bebida se restringem ao vinho doce, oferecido ao embaixador durante sua viagem à Persia, ou ainda ao acordo de paz privado inventado por Diceópolis. Ao atentar para a estrutura mítica mais profunda da peça, os festivais dionisíacos se revelam como pedra de toque para entender o enredo da obra e suas implicações com a política cotidiana. A primeira ocorrência dos festivais dionisíacos na peça ocorre quando Diceópolis negocia o seu tratado de paz privado com Anfíteo, que primeiro oferece ao herói um acordo de cinco anos, rechaçado pelo comprador, por cheirar a "pez" (πίττης, v. 190), o que imediatamente relembra os espectadores da guerra por ser utilizado para a reparação dos navios.[87] Em seguida, um acordo de dez anos é ofertado, mas também é descartado por Diceópolis, já que o odor é comparado às embaixadas enviadas para cidades aliadas e outros tormentos políticos causados pela guerra (v. 192-93). Por fim, um tratado de trinta anos é aceito, pois dessa vez o cheiro lembra o herói de um ambiente conhecido, o das Dionísias Rurais,[88]

[87] Outra possibilidade levantada por Van Daele (1964 [1923], p. 41) é que o pez ou piche (πίσσα, ou a forma ática πίττα) aludiria também à resina utilizada para conservar o vinho, que mantinha o seu sabor enquanto estava ainda fresco (possível motivo de recusa do acordo por ser demasiado curto).

[88] Pickard-Cambridge (1988 [1968], p. 42-56).

que "cheiram a ambrosia e néctar" (ὄζουσ' ἀμβροσίας καὶ νέκταρος, v. 196). Mais do que as fragrâncias agradáveis, o motivo de não ter que "arranjar comida por três dias" (μὴ 'πιτηρεῖν σιτί' ἡμερῶν τριῶν, v. 197) é uma contraposição direta aos males da guerra, que consumia os recursos não só públicos, mas também os privados de cada cidadão. Assim, o herói fecha o acordo e, imediatamente, utiliza a bebida para "fazer libações" (σπένδομαι, v. 199), antes de partir para a sua terra natal, para "no campo, celebrar as Dionísias" (κατ' ἀγροὺς εἰσιὼν Διονύσια, v. 202).

Ao concluir o tratado de paz privado com os espartanos, Diceópolis é tomado de felicidade por finalmente poder celebrar as Dionísias Rurais, depois de longos anos de interrupção por conta da guerra, nos quais os festivais regionais de cada "povoado" (δῆμος) eram celebrados fora da cidade (v. 266). As indicações rituais são claras, pois o protagonista primeiro pede ao público por um silêncio sepulcral (v. 238) e na sequência sua filha é descrita "carregando uma cesta" (κανηφόρος, v. 242) com os instrumentos sacrificiais, utilizados para derramar uma "sopa" ou "purê" (ἐτνήρυσιν, v. 245) sobre a "torta" (πλακοῦς) sacrificial. Outro elemento ritualístico é a presença do "falo ereto" (φαλλὸν ὀρθὸν v. 243), carregado pelo escravo Xântias para ser utilizado na procissão do festival. Com tudo arranjado para o ritual, Diceópolis invoca o deus:

> Dioniso, meu senhor, que te seja agradável este cortejo que aqui te trago e os sacrifícios que faço em tua honra com toda minha gente. Que eu possa celebrar, feliz, estas Dionísias Rurais, longe das fileiras, e que estas tréguas que acordei por trinta anos tragam a felicidade.

> ΔΙ. καὶ μὴν καλόν γ' ἔστ'. ὦ Διόνυσε δέσποτα,
> κεχαρισμένως σοι τήνδε τὴν πομπὴν ἐμὲ
> πέμψαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν οἰκετῶν
> ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγροὺς Διονύσια,
> στρατιᾶς ἀπαλλαχθέντα· τὰς σπονδὰς δέ μοι
> καλῶς ξυνενεγκεῖν τὰς τριακοντούτιδας.
> (*Acarnenses*, v. 247-253)

A oração ao deus Dioniso começa em tom sério, com cortejos e sacrifícios, lembrando da terra natal do protagonista, os campos, longe das fileiras militares. Na sequência da descrição da procissão, o herói dá ordens à filha para levar o cesto (v. 53-54), enquanto a esposa "assiste do telhado" (θεῶ μ' ἀπὸ τοῦ τέγους, v. 262) o marido cantar o hino fálico. Outra invocação é direcionada a Fales (v. 263), personificação do próprio falo, qualificado de "companheiro de Baco" (ταῖρε Βακχίου, v. 263), "noctívago" (νυκτοπεριπλάνητε, v. 264), "adúltero" (μοιχέ, v.

265) e "pederasta" (παιδεραστά, v. 265).[89] O personagem lembra que "depois de seis anos" (ἕκτῳ σ' ἔτει, v. 266) poderia de novo louvar a divindade e executar os seus ritos, pois o intervalo de seis anos é precisamente o tempo que separa a apresentação de *Acarnenses* (425 a. C.) do início oficial do conflito com Esparta (431 a.C.).

Enquanto na primeira parte da peça Diceópolis celebra as Dionísias Rurais, ao final dela o tempo da narrativa parece ter avançado de modo acelerado, passando do inverno, em que o festival rural era celebrado, para o festival realizado dois meses depois, as Antestérias, justamente no mês que lhe dá nome. A peça termina com a comemoração do segundo dia deste festival, conhecido como Coes (v. 1000–1211). Nele, a abertura do vinho novo é seguida por competições relacionadas à bebida, como retratado na peça (v. 1000-1004), onde se diz que o primeiro a esvaziar a taça receberia um odre como prêmio. No mesmo dia também eram executadas práticas mais obscuras, como atirar piche nas portas, além do fechamento dos templos, com exceção do consagrado a Dioniso. Assim como nas Saturnálias e nas Crônias, vistas no primeiro capítulo, durante as Antestérias havia também uma maior liberdade aos escravos e estrangeiros, com abolições parciais do *status quo* social, simbolizado nas Ceres, espíritos estrangeiros e destrutivos que habitavam a cidade neste dia sombrio. O dia das Coes era qualificado também como de "mau agouro" (μιαρός), já que estava relacionado ao mito de Orestes, celebrado justamente no dia em que ele chega na cidade de Atenas pedindo para ser purificado pelo crime de matricídio. A chegada de Orestes causa uma situação complicada para o rei mítico ateniense Demofonte, que não queria repelir o estrangeiro, mas também não desejava poluir a cidade com a presença de um elemento impuro. Em meio ao festival, a solução encontrada pelo rei é receber o jovem, mas ofertar-lhe uma mesa separada dos demais, assim como uma jarra de vinho própria para beber.[90]

As descrições de práticas rituais dos festivais seriam, provavelmente, de imediato reconhecimento do público, que relacionaria o seu repertório com o enredo cômico particular a que estavam assistindo. Com a narrativa mítica servindo de pano de fundo da ação dramática, a chegada de Lâmaco em cena logo depois do canto coral, no qual é feita uma referência ao Orestes "enlouquecido" (μαινόμενος, v. 1168), não pode ser só casualidade.[91] Como observa Bowie (1993), a relação de simetria já notada antes entre Diceópolis e Aquiles, de um lado, e Lâmaco e Télefo, de outro – os rivais feridos por eles, que só poderiam ser curados pelos causadores de seus males –, novamente pode ser notada nos personagens míticos de Orestes e Demofonte, os representantes originais da cena de recepção ao estrangeiro em Atenas.

Na comédia, os conflitos míticos, como o de Aquiles e Télefo, são resolvidos com expedi-

[89] Mais uma aproximação possível entre Dioniso e o rival cômico Cratino, também qualificado de "adúltero" (μοιχός) em em *Acarnenses* (v. 848-43), além de merecer um lugar ao lado da estátua de Dioniso no teatro de Atenas em *Cavaleiros* (v. 536) e ser qualificado com o mesmo epíteto de Dioniso (ταυροφάγος) em *Rãs* (v. 357).

[90] Cf. Burkert (1983, p. 216-230); Bowie (1993, p. 35-39).

[91] Para a imagem trágica do Orestes enlouquecido cf. Ésq. *Coéforas*, v. 1021 s.

entes próximos da narrativa tomada por fonte, caso da decisão de Demofonte em oferecer a Orestes um lugar separado do todo da cidade, espelhado (de forma inversa) no comportamento dos personagens cômicos. Diferentemente da postura de Demofonte, que encontra uma solução razoável para o conflito público causado por Orestes, no caso de Diceópolis, a recepção ao herói de guerra ferido em combate não é a mesma esperada para o personagem nomeado por duas vezes como um herói cívico (v. 575 e v. 578). Orestes também carrega as marcas do herói trágico refletido na comédia e a sua recepção em Atenas teria uma contrapartida favorável à cidade, com a proteção divina após a sua morte (Ésq. *Eumênides*, v. 762-777).

Por um lado, se Lâmaco reaparece em cena no mesmo dia festivo em que Orestes se apresenta nos mitos, por outro, o herói trágico compartilha semelhanças ainda mais profundas com o próprio herói cômico. Assim como Diceópolis se transforma, na segunda metade da peça, em um elemento dissociado do todo da sociedade (após o seu tratado privado de paz), ele carrega, como Orestes, a marca da exclusão. De forma semelhante à recepção do matricida pelo rei local, com ritos de hospitalidade, com oferta de comida e bebida, Diceópolis também é convidado por uma figura de autoridade, o sacerdote de Dioniso, para um banquete privado, separado do restante da população. O dia da celebração das Coes é, portanto, apropriado para a presença de um estrangeiro ou um membro excluído da sociedade, caso do herói cômico (Diceópolis) e do trágico (Orestes), unidos na passagem.

Na continuação do festival das Antestérias, o dia seguinte é chamado de Quitroi, no qual uma cerimônia de restauração da cidade acontece. Se no dia anterior as figuras excluídas são recebidas com hospitalidade, no dia seguinte é a vez de expulsarem tais elementos para o reequilíbrio da sociedade. No entanto, a peça de Aristófanes apresenta apenas o dia das Coes, deixando em suspenso o futuro do herói: ser integrado, por fim, à comunidade, como Orestes; ou também ser expelido, como as Ceres, os espíritos sombrios do dia anterior, ao fim do festival das Antestérias? O final da peça parece mostrar uma reintegração de Diceópolis, mas as referências aos rituais das Dionísias Rurais e das Antestérias deixam no ar outras camadas de leituras possíveis.

Visto que em *Acarnenses* é possível vislumbrar a ligação do vinho com Dioniso e com os festivais cívicos baseados na tradição mitológica do deus estrangeiro; em *Vespas*, o destaque é dado ao ambiente doméstico, com muitas referências ao simpósio privado, mas destacando também a etapa que o segue, o κῶμος, a procissão pelas ruas da cidade, que nomeia o próprio gênero cômico.[92] Já vimos em detalhe o comportamento de Filocléon ao longo da peça, passando por um processo de reeducação pelo filho, que lhe ensina as boas maneiras que devem ser praticadas nos simpósios aristocráticos frequentados por ele e nos quais quer introduzir o pai. A caracterização dos simpósios ao longo da peça pode ser dividida em duas partes: o *simpósio imaginário* no qual o filho instrui o pai sobre como deve se comportar; e, ao fim da

[92]Curiosamente, o nome do gênero já foi também ligado ao termo κώμη ("vila, povoado"), devido às festas dionisíacas rurais, que acabamos de examinar em *Acarnenses*.

peça, a aplicação dos conhecimentos adquiridos em um *simpósio real*, quando o pai é libertado pelo filho de seu cárcere privado.[93]

A primeira parte (v. 1122 s.), o simpósio imaginário, começa com a troca de vestimentas do pai, que trajava um simples "manto" (τρίβων, v. 1131), mas precisava de algo mais sofisticado, como um "manto persa" (χλαῖναν, v. 1132) para o novo ambiente em que está prestes a conviver. A presença de termos como ξυμποτικὸς e ξυνουσιαστικός (v. 1209)[94] evidenciam as características principais do evento: a convivência entre os participantes, a bebida, a música e a literatura. A descrição dos convidados é feita com base nos conceitos de distinção social e cultural já encontrados antes, como ἀνδράσιν (v. 1185), πολυμαθῶν καὶ δεξιῶν (v. 1175), σοφοί (v. 1196) entre outros que são usados para convencer o pai a se tornar como eles. Ao tentar imitar a maneira de andar dos "ricos" (πλουσίως, v. 1168), o resultado é risível, devido à falta de prática em tais sutilezas corporais, e ele acaba sendo satirizado pelo filho (v. 1172). Mas o próprio pai também parece ironizar o filho, ao imitar jocosamente um desses cidadãos que antes ele se vangloriava de condenar nos tribunais, os jovens ricos (v. 1170).

Se antes Bdelicléon tinha ensinado ao pai as narrativas que deveria contar em um simpósio, quando Filocléon coloca em prática seus dotes retóricos, ele não consegue contar nada do que o filho esperava, sobre competições de pancrácio (v. 1191) ou corridas com tochas (v. 1202). Em oposição ao esperado pelo filho, o pai relata apenas casos obscenos (v. 1177). No entanto, ele também sabe usar os próprios termos aristocráticos, que o filho usa com admiração e respeito, para satirizar aqueles que deveria imitar, como quando fala da exigência de "contar histórias elevadas" (λόγους σεμνοὺς λέγειν, v. 1174). A intenção do pai é justamente demonstrar a superficialidade das conversas da elite, preocupada com as suas megalomanias e frivolidades. O filho, por sua vez, perde a paciência e qualifica o pai como uma pessoa "estúpida" e "não educada" (σκαιὲ κἀπαίδευτε v. 1183) – mas dissimula a sua grosseria, ao atribuir a sentença grosseira ao poeta Teógnis.

Ao responder o pedido do filho, de ouvir sobre suas viagens como embaixador público junto com Clístenes (v. 1187), o velho diz que esteve sim em algumas viagens, não como embaixador representando a cidade, mas como um remador, recebendo um mísero salário de dois óbulos – ainda menos do que os três que recebia como jurado. O relato recorda a ironia com que Diceópolis trata o embaixador ateniense que voltara da Pérsia, no início de *Acarnenses*, que dormia em tendas de luxo e bebia vinho em taças de ouro, enquanto o herói dormia na rua, em meio ao lixo acumulado ao lado das muralhas da cidade. A mensagem de Filocléon é clara: o cidadão comum jamais poderia ter acesso a tais viagens comissionadas em meio ao luxo estrangeiro como Bdelicléon espera do pai. Outra história de Filocléon que frustra as expectativas do filho é aquela em que o idoso narra as suas façanhas de juventude, dentre elas o

[93] Cf. Pütz (2003, p. 11-134).

[94] Cf. Dover (1987, p. 229): "treated as characteristic of literary criticism, or rather, judgments pronounced by people who regard themselves as cognoscenti".

caso do roubo das "estacas" (χάρακας, v. 1202), já encontradas como instrumento do processo da viticultura, usadas para o apoio das plantas – que recorda também o orgulho com que o coro de *Vespas* relata sobre os seus furtos como jurados (v. 237-39).

Além das roupas, do modo de andar e das histórias a serem contadas, Bdelicléon também ensina o pai a como se reclinar em um simpósio, de forma "atlética" (γυμναστικῶς, v. 1212), de acordo com o público que está prestes a frequentar – e que pode ser inferido pela presença de sofás e outros objetos de luxo, um vislumbre do ambiente requintado que virá na sequência. A presença de outros itens como uma "flauta" (αὐλῆς, v. 1215) e objetos de "bronze" (χαλκωμάτων, v. 1214) complementam um ambiente nunca visto pelo velho Filocléon. Após o banquete, o filho descreve o hábito de lavar as mãos (ὕδωρ κατὰ χειρός, v. 1216),[95] e, em seguida, a comida é servida em mesas (τραπέζας εἰσφέρειν, v. 1216). Depois de comer, as mãos são lavadas novamente, antes das libações.[96]

É possível comparar as descrições do simpósio imaginário em *Vespas* com as preparações do banquete de Diceópolis em *Acarnenses* (v. 1085 s.), pois ambos os personagens idosos frequentam um ambiente socialmente mais elevado do que aquele com que estavam habituados, como é o caso também da casa do sacerdote de Dioniso. O próprio Filocléon descreve o que o filho fala como um "sonho" (ἐνύπνιον, v. 1218), talvez um deboche dos arroubos aristocráticos do filho. Porém, isso não impede Bdelicléon de se manter em seus devaneios de nobreza, agora dedicado a canções que seriam recitadas na ocasião festiva.

Algumas das "canções" (σκόλια) lembradas por Bdelicléon revelam diferentes visões poéticas e políticas com as quais ambos os personagens se identificam. A primeira é a canção de Harmódio,[97] que é a mesma encontrada em *Acarnenses* (v. 980), na cena em que o corifeu diz que a Guerra, personificada, nunca poderia se sentar e cantar esta canção com ele, por não saber se comportar em tais ocasiões, causando problemas para os anfitriões. Era, portanto, uma canção bastante popular ainda no final do século V a.C., de claro teor democrático. Outra canção que o filho invoca é a de Admeto (v. 1239), na qual Héracles é exaltado por trazer de volta a esposa do rei como pagamento por sua hospitalidade, narrativa que consistia em uma admoestação aos aristocratas, que se distinguiam por sua hereditariedade mítica, em oposição à canção de Harmódio, de associações democráticas.[98]

Após mais algumas canções serem lembradas, a cena finda com um pedido de Filocléon ao

[95] O ato de lavar as mãos é documentado em outros poetas cômicos (cf. Amípsias fr. 20 e Êupolis fr. 320)

[96] cf. Platão Cômm. fr. 71 K-A, sobre as mesas retiradas depois de comer; cf. Aristófanes, em *Rãs* v. 518, quando as mesas são trazidas já com os alimentos sobre elas. Sobre as libações, cf. Pl. *Simpósio*, 176a. Sobre as mesas, Ateneu (641d) descreve os alimentos servidos depois do banquete como uma "segunda mesa" (δευτεράς τράπεζας).

[97] Cf. Antífanes fr. 3 K-A e 85 K-A, onde a canção é tida como antiquada no século IV a.C. Em *Nuvens* (v. 1353-76), Fidípides também a qualifica como ultrapassada para o ambiente dos simpósios contemporâneos do século V a.C.

[98] Cf. fr. 444 K-A de Aristófanes, em que as duas canções são explicitamente contrapostas.

escravo para "embrulhar" (συσκεύαζε, v. 1251) o jantar, que levaria para o banquete. O ato de levar a comida ao banquete é descrito entre os tipos de ocasiões festivas listadas por Ateneu (365b), que nomeia a prática como um σύνδειπνα ou ainda ἐπιδόσιμα δεῖπνα (At. 364f).[99] Havia também a possibilidade de não levar o alimento, mas pagar uma contribuição para participar do evento (At. 365d).[100] Por fim, os dois se preparam para partir para o evento real, quando o filho diz que eles vão poder "embebedar-se" (μεθυσθῶμεν, v. 1252) à vontade na casa de Filoctêmon. Neste momento, o pai faz o discurso sobre os males da bebida – analisado em detalhes anteriormente –, mas acaba por aceitar o convite do filho e eles partem juntos.

A cena de preparação para o simpósio mostra, portanto, que Filocléon não é de todo desinformado do que costuma ocorrer nessas ocasiões, mas apenas que não dá o mesmo valor que o filho às distinções sociais. Uma questão importante para a recepção da obra é conjecturar que o público do teatro deveria ter um mínimo de conhecimento das práticas simposiásticas para compreender as piadas envolvendo tantos detalhes, como diversos tipos de canções entoadas, a decoração do recinto, as práticas conviviais, etc. – algo que foi tema de estudos que mostram como eventos públicos, a exemplo dos festivais, talvez comportassem um momento de simpósio, em que a população poderia adquirir algumas pistas sobre como a aristocracia se comportava em tais eventos.[101]

O evento real é o momento em que Filocléon deveria provar os seus novos conhecimentos, mas, como se poderia esperar, a atitude do velho jurado é exatamente a oposta. A sua conduta reprovável é narrada pelo escravo Xântias (v. 1292 s.), que volta ao palco com a função de relatar o que acabara de acontecer fora da cena. Já analisamos o relato anteriormente, quando o seu senhor é descrito como o "mais desmedido" (ὑβριστότατος, v. 1304) e o "mais bêbado" (παροινικώτατος, v. 1300) dentre todos os convidados – que contava com uma lista considerável de fanfarrões. A peça continua com o comportamento de Filocléon após o banquete, em um típico papel de κωμαστής, encontrado anteriormente na cena com a padeira.

Após a bebedeira do simpósio, Filocléon sai pelas ruas da cidade cometendo atos de violência e despudor, chegando a agredir o filho e outras pessoas, em meio a ações características da desmedida ritualística, também ligada ao deus Dioniso e às procissões fálicas. Como é comum nos enredos cômicos, o herói idoso passa por um processo de rejuvenescimento, que aqui ainda é parcial – pois trata-se do processo de trânsito entre uma categoria e outra, só finalizado após a derradeira dança tragicômica da peça. Ao mesmo tempo em que Filocléon sai do simpósio acompanhado de uma flautista e tochas que roubara do seu anfitrião, como se fosse um jovem na flor da idade, ele mesmo reconhece que seu membro viril já não é o mesmo

[99] Outras fontes, além do próprio Aristófanes em *Acarnenses* (v. 1096 s.) também se referem a levar o alimento para o encontro (Ferécrates fr. 57 K-A e Xenofonte, *Memoráveis* 3.14.1)

[100] Para a cobrança de uma taxa ou contribuição, chamada ἔρανος, cf. Antífon fr. 122 K-A; Frínico Côm. fr. 60 K-A.

[101] Cf. Fisher (2000, p. 357-71).

da juventude, descrito como "podre e estragado" (σαπρὸν τὸ σχοινίον, v.) e ainda é chamado pelo coro de "ancião" (πρεσβῦτα, v. 1309). Ao chegar em casa, o contraste com o filho evidencia a reversão de papéis, pois Filocléon passa a tratar Bdelicléon como um idoso, vingando-se de toda a opressão sofrida ao longo da peça, ponto por ponto.

Ao ser recriminado pelo excesso de bebida, Filocléon responde com a mesma solução antes dada por Bdelicléon para se livrar dos problemas causados pela bebedeira, ou seja, "contar narrativas eruditas" (λόγοι διαλλάξουσιν δεξιοί, v. 1394) como forma de ajustar as situações embaraçosas – justamente aquelas que tinham sido sugeridas pelo filho, as fábulas de Esopo (v. 1256-64). Uma das histórias contadas por ele se refere ao próprio Esopo e a sua associação com um dos animais de suas fábulas, o já comentado escaravelho (cf. Capítulo 2). Em uma clara aproximação dele mesmo, Filocléon, com o animal inferior que venceu a águia de Zeus, ele acaba também por vencer o filho aristocrata, utilizando as próprias armas daquele.[102] Evidentemente, a associação com o animal asqueroso da abertura de *Paz* não é casual, dado que em ambas as peças a discussão poética é central para Aristófanes, como poderemos analisar com mais detalhes ao abordar, por fim, a relação conflituosa entre a comédia e a sua irmã dramática, a tragédia.

O final da peça, com a dança trágica de Cárcino (o caranguejo) e a sua família (os patos e os camarões) pode ser vista como o momento catártico da cura do velho enlouquecido, que se não pode ser reeducado pelo filho, passa então por um processo pedagógico presidido pelo próprio deus do teatro, Dioniso. O consumo de vinho e a prática da dança, acompanhada de música e canto, efetuam a cura não só do velho Filocléon, mas também do público, ou seja, cumprindo a promessa de Aristófanes na parábase, de agir como um verdadeiro curandeiro cômico, por meio de sua nova criação: a τρυγῳδία.

3.4.3 A τρυγῳδία e a poética aristofânica

Em *Acarnenses*, o termo τρυγῳδία aparece pela primeira vez para dar voz ao programa poético de Aristófanes, mas em outras peças os termos para a vindima (τρύγη) e o vinhete (τρύξ) voltam a aparecer, não na forma do composto que renomeia o gênero, mas em um contexto ainda fortemente marcado pela rivalidade e/ou intertexto com outros poetas, tanto trágicos (sobretudo Eurípides), como cômicos (principalmente Cratino).

Devido ao lugar central que o composto τρυγῳδία encontra no seio da produção de Aristófanes é previsível um vasto tratamento bibliográfico do tema, que, no entanto, está longe de esgotar as possibilidades de interpretação. O ponto de partida mais sólido de toda a discussão conceitual sobre o tema é o brevíssimo artigo de Taplin, "Tragedy and Trugedy" (1983), no qual o autor compila dez passagens fundamentais onde o composto é usado: as já tratadas aqui

[102] Rothwell (1990, p. 253-55) nota que a inversão aqui, exemplificada com o caso de Esopo e seus personagens, também diz respeito a uma associação de Filocléon com as classes baixas.

em *Acarnenses* (v. 499, 500, 628, 886) e *Vespas* (v. 650, 1537); uma ocorrência em *Nuvens* (v. 296) de um composto similar para designar os "poetas cômicos" (τρυγοδαίμων); duas ocorrências nos fragmentos de Aristófanes (τρυγῳδῶν, fr. 56 K-A em *Gerytades*; e τρυγῳδοποιομουσική, 347 K-A em *Tesmoforiantes II*);[103] e uma em Êupolis (fr. 92 K-A).

Resumidamente, o argumento de Taplin visa a contestar um consenso crítico estabelecido no início do século XX por autores como Dodds,[104] Lesky[105] e Snell,[106] para os quais o drama ateniense não seria motivado por lições morais ou conselhos políticos aos seus espectadores. A reação de tais autores contra uma visão didática da tragédia grega buscava revigorar aquilo que seria mais importante e obscurecido por tal entendimento, a saber, a pulsão emocional e estética de tais obras. Atenuando tais pressupostos, Taplin tenta mostrar como a tragédia, assim como a comédia, se não são voltadas somente para a educação do público e dos cidadãos, guardam inevitavelmente uma função didática e ideológica, entre outras, que não se excluem mutuamente.

Partindo das afirmações de Diceópolis em *Acarnenses* sobre o domínio da justiça (δίκη) e da reivindicação da comédia sobre os temas sérios, a comparação dos demais usos do composto τρυγῳδία ajuda a esclarecer as afirmações da fase inicial da carreira de Aristófanes. Contra a visão de Pickard-Cambridge (1927) de que o composto fosse apenas uma oposição ao nome do gênero trágico, Taplin demonstra que apenas em alguns casos (*Acarn.* v. 499, 500, 628 e *Nuv.* v. 296) o uso do composto é feito como contraposição direta à tragédia. Nas demais ocorrências, o uso do radical τρυγ- não implica uma associação direta com o outro gênero dramático, mas com aspectos relevantes da caracterização da própria arte cômica. Para Taplin, a origem do termo remete ao verbo τρυγάω (colher) e o seu denominativo τρύγη (vindima), citando o canto coral do final de *Paz*, em que a celebração do casamento é acompanhada do humor erótico associado à colheita:

> CORO
> Como você é trifeliz! Como é justo
> Que você agora possua tantos bens!
> SEMICORO 1
> Feliz casamento!
> SEMICORO 2
> Feliz casamento!

[103] Taplin utiliza a numeração dos fragmentos de Kock (no caso, 149K e 333K), que ajustei para a numeração do PCG (com a abreviação K-A), assim como todos as demais buscas feitas em ferramentas de linguística de *corpus*, que não possuem a edição dos PCG dentro do *corpus* pesquisável.

[104] Cf. Dodds (2002 [1951]).

[105] Cf. Lesky (2009 [1963]).

[106] Cf. Snell (2012 [1955]).

SEMICORO 1
O que aprontaremos com ela?
SEMICORO
O que aprontaremos com ela?
SEMICORO 1
Vamos colhê-la!
SEMICORO 2
Vamos colhê-la!
SEMICORO 1
Então vamos nos levantar e levar,
Nós que vamos na frente,
O noivo, camaradas!

ΧΟ. ὦ τρισμάκαρ, ὡς δικαί-
ως τἀγαθὰ νῦν ἔχεις.
- Ὑμήν, Ὑμέναι' ὤ.
- Ὑμήν, Ὑμέναι', ὤ.
- τί δράσομεν αὐτήν;
- τί δράσομεν αὐτήν;
- *τρυγήσομεν* αὐτήν.
- *τρυγήσομεν* αὐτήν.
ἀλλ' ἀράμενοι φέρω-
μεν οἱ προτεταγμένοι
τὸν νυμφίον, ὦνδρες.
(*Paz*, v. 1333-1343)

O fechamento da peça com o casamento evidencia mais uma vez a ligação profunda entre o vocabulário dos alimentos com as imagens do mundo natural e social, ligados aos hábitos e práticas humanas de união e reprodução, como o casamento. No caso, é o verbo para "colher" que funciona como metáfora sexual, já que, em vez do fruto, é mencionada a noiva, que deve ser "colhida", aqui no sentido de desfrutada, aproveitada sexualmente.

Já Edwards (1991), em seu artigo "Aristophanes' Comic Poetics: τρύξ, scatology, σκῶμμα", sugere que a etimologia do composto derivaria prioritariamente da forma τρύξ, devido ao duplo sentido do termo, tanto o "vinhete", a bebida não fermentada, quanto os seus resíduos, a "borra", que lembra do caráter propriamente cômico do gênero, nas suas formas mais grosseiras e ridículas (σκῶμμα) de reapropriação de materiais de outros gêneros. Complementando os exemplos dados por Taplin, o autor procura fazer uma recolha mais vasta de passagens, tanto nas comédias como em outros gêneros. O sentido de resíduos, que vem tanto a calhar ao

discurso cômico, pode ser encontrado desde Arquíloco (fr. 4 West), no qual a oposição com o vinho pronto é feita de forma direta: "tirar o vinho (οἶνος) rútilo da borra (τρύγος)".[107] O sentido é muito próximo do encontrado na comédia *Riqueza* (v. 1084-86), quando Crêmilo tenta convencer um jovem a não abandonar o amante idoso:

> CORO
> Desde que considerou que era digno de beber o vinho
> agora deve engolir também a borra.[108]
>
> ΧΡ. ὅμως δ' ἐπειδὴ καὶ τὸν *οἶνον* ἠξίους
> πίνειν, συνεκποτέ' ἐστί σοι καὶ τὴν *τρύγα*.
> (*Riqueza*, v. 1084-85)

A resposta do jovem ao coro é ainda mais exemplar, pois diz tratar-se de uma "borra velha e podre" (τρὺξ παλαιὰ καὶ σαπρά, v. 1086). Os sentidos de putrefação ligados à velhice e à borra (τρύγα) somam-se mais uma vez aos símbolos de fertilidade, representados pelo "vinho" (οἶνον), que caracteriza o personagem no esplendor da juventude. O uso do sentido dos resíduos do vinho na passagem é bem evidente, mas os sentidos de putrefação e fertilidade estão comumente imbricados nas comédias, como visto no capítulo anterior com o caso da μᾶζα de esterco em *Paz* e nos mitos relacionados à Deméter e Perséfone.[109]

Em uma comparação entre os diferentes usos da palavra τρύξ, encontramos uma série de usos do termo, tanto positivos quanto negativos: os primeiros referentes ao "vinho-novo" e os segundos à "borra" – que, como quase tudo na comédia, tende a ser invertido. Quanto aos seus usos positivos; em *Paz*, o poeta recorda os tempos de paz vividos no campo, onde se degustava o "vinho novo e doce" (τρυγός τε γλυκείας, v. 576), encontrado também em alguns fragmentos de Aristófanes. Na peça *Nēsoi* (fr. 402 K-A) é o "som do vinho-novo" (τρυγός τε φωνὴν) que é enfatizado, ao abrirem a tampa do vaso e despejarem a bebida em uma taça; ou ainda na obra *Geōrgoi* (fr. 111 K-A), um personagem celebra a vida rural com um banho, seguido da degustação do "vinho-novo" (τρυγὸς) e do "pão de trigo" (ἄρτον). Fragmentos de outros poetas cômicos, como Cratino (fr. 269 K-A) localizam a bebida em um ambiente de banquete,

[107] ἄγρει δ' οἶνον ⌊ἐρυθρὸν ἀπὸ τρυγός.

[108] Todas as traduções de *Riqueza* são de minha autoria.

[109] A oposição complementar é resumida por Edwards (1991) nos seguintes termos: "A closer look at the connotations of τρύξ is needed to understand its attraction as an emblem of comedy. Τρύξ has somewhat contradictory associations. It is the must, or new wine, suggesting the abundance and fertility of both the grape harvest and the festivities of the Anthesteria in the month between the two dramatic festivals when the new wine was first tasted. But it is also the dregs of the wine, a useless residue in comparison to the wine itself. On the one hand, then, τρύξ is the surplus produced by the fertility of the land, and linked to the words τρυγᾶν and τρυγή, 'to harvest' and 'fruit, crop'. On the other hand, the τρύξ is what is left over, residual, and so has an extended meaning of 'refuse'. While Taplin is of the opinion that τρυγῳδία is a compound of τρυγή, exploiting only the connotation of fertile abundance, Pickard-Cambridge supposes, correctly I think, that it is formed from τρύξ".

enquanto em Anacreonte (fr. 352), é no ambiente do simpósio que aparece o vinho novo e doce como mel (τρύγα... μελιηδέα).

Por outro lado, o sentido negativo enfatiza os detritos do vinho, a borra, como na passagem discutida de *Riqueza*, em que o "vinho" é relacionado ao que é novo, aos prazeres sexuais da juventude, enquanto o sentido de "borra" é associado ao que é velho, podre e dispensável. No caso de *Acarnenses*, em que o composto aparece na fala de Diceópolis, o escoliasta da passagem (Σ 499a) explica que o termo é um equivalente da "comédia", por dois motivos: primeiro, o fato de o poeta vencedor do concurso dramático receber o "vinhete" (τρύξ) como prêmio; ou, uma segunda explicação, por uma recordação das antigas performances do gênero, em que os atores, na ausência das máscaras, tingiam o rosto com a "borra" (τρύξ). Embora a explicação não deva ser tomada como fato histórico, ela revela a tentativa de historização da paródia cômica do gênero trágico, apelando aos mesmos usos ambíguos do termo τρύξ explorados pelo poeta.

Outra passagem enfatizada por Edwards e Taplin é a encontrada em *Nuvens* (v. 296), na qual Sócrates repreende Estrepsíades para que não faça o tipo de grosserias praticadas pelos "poetas cômicos" (τρυγοδαίμονες). A fala de Estrepsíades censurada pelo filósofo comparava os trovões de Zeus com as flatulências (v. 293-94) e que, por medo, o herói cômico sente vontade de "defecar" (χεσείω, v. 295). Na mesma passagem, tais vulgaridades são designadas com a palavra σκῶμμα, algo ridículo, que segundo Edwards seria intimamente relacionada em Aristófanes com a palavra τρύξ e os seus compostos poéticos. Ainda em *Nuvens* (v. 50), o vinhete dá mostras da sua ambiguidade, quando é listado como um dos itens que compunham a "vida mais prazerosa" (ἥδιστος βίος, v. 43) de Estrepsíades no campo, quando ele "exalava os odores do vinhete, do figo, da lã e da abundância" (ὄζων τρυγός, τρασιᾶς, ἐρίων, περιουσίας, v. 50). Ao mesmo tempo, a descrição de seu estilo "rústico" (ἄγροικος, v. 43) denota o desleixo e a falta de higiene, quando vivia "embolorado e sujo" (εὐρωτιῶν, ἀκόρητος, v. 44).

Além de *Acarnenses*, *Vespas*, *Nuvens*, *Riqueza* e os fragmentos citados pelos dois autores, as ocorrências de formas verbais em *Aves* e em *Assembleia de Mulheres* são negligenciadas tanto por Taplin como por Edwards. Na primeira peça, *Aves*, o verbo para a colheita das uvas é ressignificado de forma metafórica, para descrever os hábitos dos oradores, que "semeiam e colhem com a língua" (σπείρουσι καὶ τρυγῶσι ταῖς γλώτταισι, v. 1698-99). Outro tipo cômico que comparece em cena, além dos oradores, é o parricida que deseja se juntar à nova cidade no céu, na qual ele chega cantarolando: "queria ser uma águia de alto voo, poder sobrevoar o estéril (ἀτρυγέτου), acima das ondas do glauco mar" (v. 1337-39). A forma prefixada, indicando a privação da colheita em regiões próximas ao mar, é uma fórmula de antiguidade homérica, como já aparecia nos versos finais de *Vespas* (v. 1521), com a performance paratrágica dos caranguejos e camarões nas costas rochosas e praias inférteis. Por fim, a ocorrência em *Assembleia de*

Mulheres repete a expressão "colher [vinhas] não vigiadas" (ἐρήμας... τρυγήσειν, v. 885-86).[110]

Ao confrontarmos todas as ocorrências encontradas do radical τρυγ- ao longo das peças de Aristófanes, podemos compor um quadro mais preciso de seus usos. Tais recorrências e divergências podem ser divididas em algumas linhas gerais: a) no composto τρυγῳδία e correlatos (τρυγοδαίμονες, τρυγῳδοποιομουσική, χοροῖσιν τρυγικοῖς etc.) para evocar a comédia, o poeta cômico e os coros; b) no ambíguo termo τρύξ, tanto no seu sentido de vinho novo, vinhete, quanto no de resíduo, borra, mosto; c) no vocábulo para a colheita das uvas, a vindima (τρυγή), assim com na forma verbal para o ato de colher (τρυγάω), presente tanto no sentido literal da colheita nos campos, como em contextos metafóricos, tal como no uso da expressão "colher em campo vazio", denotando o ato de obter algo com facilidade, sem esforço; d) e ainda nas suas formas com o alfa privativo (ἀτρύγετος), para designar a região costeira e o mar como áreas inférteis e estéreis.[111]

Os quatro tipos de usos podem ser sumarizados na tabela abaixo:

Tabela 3.2: Uso do radical τρυγ- em Aristófanes

	τρυγῳδία	τρύξ	ἀτρύγετος	τρυγή / τρυγάω
Acarnenses	499, 500, 628, 886	-	-	-
Nuvens	296	50	-	-
Vespas	650, 1537	1309	1521	634
Paz	-	535, 576	-	912, 1339, 1340
Aves	-	-	1338	1698
Assembleia de mulheres	-	-	-	886
Riqueza	-	1085, 1086, 1087	-	-
Gerytades	fr. 56 K-A	-	-	-
Georgoi	-	fr. 111 K-A	-	-
Nêsoi	-	fr. 402 K-A	-	-
Tesmoforiantes II	fr. 347 K-A	-	-	-

Por fim, ao reunir os usos das várias formas assumidas pelo mesmo radical, podemos ver como todas elas estão de algum modo interligadas por noções opostas que podem ser sinte-

[110] A qual poderia ser vertida para o português ao trocar as frutas envolvidas, da uva pelo mamão, na expressão "mamão com açúcar" para algo fácil de obter, ou ainda "leite com pera", para descrever uma criança cercada por cuidados e mimos, sem se expor aos perigos da vida.

[111] Para outras propostas etimológicas de ἀτρύγετος cf. Leukart (1986) que esmiúça os usos do termo em Homero e propõe outras possibilidades que não o sentido de "estéril"qualificando o mar - que pressuporia um alfa privativo - mas talvez com um alfa copulativo, com o sentido de mar "murmurante". Para os adjetivos em -eto- cf. Vine (1998).

tizadas nos pares: novo/velho, fértil/estéril, líquido/sólido, cidade/campo, entre outros. A finalidade simbólica última de tais usos metafóricos de um vocabulário cotidiano é a disputa poética com a tragédia, mais um capítulo da tradição agonística que marca a literatura grega como um todo desde o período arcaico, mas que ganha especial relevo no gênero cômico no final do século V a.C., como vem sendo mostrado nas últimas décadas por trabalhos de alguns estudiosos dedicados ao que é chamado de uma "poética da competição".[112] Se por um lado a competição entre os poetas cômicos pode ser constatada ao examinarmos a relação de Aristófanes com Cratino; no caso da τρυγῳδία, o alvo principal parece ser menos fratricida, ao apontar para o outro gênero dramático como pedra de toque da poética aristofânica.[113]

Em *Vespas*, que encarna a revanche contra a derrota sofrida por *Nuvens* no ano anterior, Aristófanes demonstra toda a sua criatividade ao opor a dança trágica do poeta / caranguejo Cárcino, no ambiente estéril (ἀτρύγετος) da costa marítima, a sua criação cômica fértil. A cena final de *Vespas* possui inúmeras alusões ao gênero trágico, que começa com uma invocação do escravo Xântias ao deus Dioniso (v. 1474), em um anúncio que muito recorda a chegada trágica do deus *ex machina* para resolver os conflitos ao final da peça. Xântias relata que o velho Filocléon, completamente bêbado, decide estabelecer uma competição de dança e que iria começar pelas mais antigas, do tragediógrafo Téspis (v. 1479) – segundo a tradição, o mais antigo poeta trágico (cf. *Suda* θ 283).

Por fim, ao observar mais atentamente o contexto político por trás da discussão poética mais evidente, ainda seria válido explorar um detalhe pouco destacado pelos estudiosos no êxodo de *Vespas*: uma contraposição não só entre comédia e tragédia na dança de encerramento da peça, mas também entre distintas visões políticas, que estavam na ordem do dia nas assembleias e no cotidiano da população ateniense do final do século V a.C. A utilização da dança "trágica" ou "paratrágica" no ambiente costeiro, acrescida do uso da fórmula homérica para descrever o mar como estéril (ἀτρύγετος), parece ecoar também a mesma interpretação da dualidade política observada por alguns estudiosos para uso do material utópico (visto no Capítulo 1)[114] nas produções cômicas do início da guerra contra Esparta: uma sátira da política democrata de importação massiva de alimentos, ligada portanto à imagética marítima (e também à sua esterilidade e aridez produtiva, ressignificando a fórmula homérica), enquanto deixam os campos serem destruídos pelo inimigo; em oposição à visão dos políticos oligarcas ligados ao mundo rural e à produção agrícola, devastada por seguidas incursões espartanas, insatisfeitos com as políticas dos democratas, como demonstra Aristófanes em inúmeras passagens.

[112]Cf. sobretudo Biles (2011).

[113]Sobre as diversas discussões recentes sobre o tema cf. Silk (2000); Dobrov (2001, p. 89-161); Rosen (2005); Wright (2013, p. 205-225), Sells (2018, p. 45).

[114]Cf. sobretudo Ceccarelli (1996).

Não parece ser fortuito que, em um cenário de crise social e política, Aristófanes escolha um radical derivado do verbo para colher (τρυγάω) ou ainda do substantivo para o vinhete (τρύξ), produto tipicamente rural e não voltado ao comércio, para batizar a sua própria criação artística – elaborando em torno de um vocábulo polissêmico toda a riqueza de sua poética, ao mesmo tempo "inferior", no prestígio público, e "parasitária" da tragédia (aproveitando seus "restos/borras"). Mas, diferente da "esterilidade" trágica e sua elaboração eterna dos mesmos enredos, a comédia aparece também como mais útil à população naquilo de que ela realmente necessita: bons conselhos sobre a vida prática, sem deixar de ser um manancial poético de criatividade inesgotável, mesmo que seja muitas vezes de cunho fantástico. Do ponto de vista retórico das obras de Aristófanes, concordo com a crítica de Taplin esboçada anteriormente, sobre as leituras de cunho exclusivamente passional do drama antigo, que pretendiam enfatizar apenas o apelo emocional da obra em detrimento de seu conteúdo racional, didático e ideológico.

Parece-me, portanto, que, ao identificar o louvor da produção agrícola com o nome escolhido para designar a sua arte, o poeta mostra mais uma vez aquilo que já foi observado nos capítulos anteriores: uma posição aristocrática que identificava no trabalhador manual (βάναυσος), na ascensão econômica pelo comércio (dos νεόπλουτοι) e nos mecanismos jurídicos democráticos os sintomas da deterioração dos valores tradicionais. A mesma posição política pode ser encontrada ao longo de toda a carreira de Aristófanes, desde *Cavaleiros*, com a sátira aos demagogos originários dos estratos mais baixos da sociedade, como salsicheiros e curtidores de couro; até as suas últimas produções, já no século IV a.C., tal qual *Riqueza*, na qual o próprio deus Ploutos (Riqueza) vaga entre os humanos, como um cego que distribui seus dotes para aqueles que não merecem, tema que ecoa a recorrente crítica aos "novos ricos" (νεόπλουτοι). Assim, não me parece absurdo relacionar as constantes críticas políticas com as também corriqueiras polêmicas poéticas, já que a posição oligárquica que o poeta parece defender em sua obra coaduna perfeitamente com uma poética centrada na fertilidade agrícola, do campo e produzida por pequenos proprietários (com o auxílio de escravos), em oposição à esterilidade produtiva urbana, ligada por sua vez a outros gêneros poéticos como a tragédia.

Não pretendo com isso negar os sentidos do composto τρυγῳδία explorados por Taplin, ligados à colheita das uvas (τρύγη) e aos tempos de paz propiciados pela abundância natural, em uma espécie de *carpe diem* cômico (expressão latina que utiliza também o mesmo verbo para "colher"); nem tão pouco contestar a ampla utilização do termo para o vinhete (τρύξ) como sinônimo do gênero cômico, como argumenta Edwards, ligado aos resíduos e reaproveitamentos de outros gêneros mais "nobres". Pelo contrário, penso justamente que a discussão política, tão relevante na obra de Aristófanes, não poderia ficar de fora de uma discussão tão importante para o poeta, que consegue conjugar em apenas uma palavra toda a sua teoria poética e, por que não, também a sua teoria política (ou ideologia) aristocrática.

Conclusão

Fome é fome, mas a fome que se sacia com carne cozida, comida com garfo e faca, é uma fome diversa da que devora carne crua com mão, unha e dente. Por essa razão não é somente o objeto do consumo que é produzido pela produção, mas também o modo de consumo, não apenas objetiva, mas também subjetivamente. A produção cria, portanto, os consumidores [...] O objeto da arte – assim como qualquer outro produto – cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza. A produção, por conseguinte, produz não só um objeto para o sujeito, mas um sujeito para o objeto.[115]
Karl Marx, *Grundrisse – Introdução aos manuscritos econômicos de 1957–58*

Ao olharmos em retrospectiva para o caminho percorrido ao longo dos três capítulos da presente tese, é possível enxergar na ordem estabelecida as diferentes etapas da alimentação grega. Começamos com as utopias no tempo de Cronos, na Era de Ouro específica da comédia antiga, em que os alimentos autoproduzidos pela terra destoam de sua figuração utópica tradicional, quando apareciam crus – como leite, mel e frutas – passando a carnes, legumes e vegetais cozidos ou assados, já resultados do trabalho humano, os quais costumam ser enquadrados na categoria do ὄψον, um tipo de entrada ou aperitivo, que fluía pelos rios dos paraísos perdidos (algo como um moderno "menu-degustação"). No segundo capítulo, o objeto é aquele diametralmente oposto ao ὄψον nas categorias alimentícias gregas, o cereal (σῖτος), a base principal da alimentação cotidiana – o arroz com feijão deles, digamos – e suas variedades, resumidas no presente trabalho nos pares mínimos: a) trigo (πυρός) e cevada (κριθή), os grãos crus; b) pão de trigo (ἄρτος) e massa de cevada (μᾶζα), o primeiro assado e fermentado, o segundo pré-cozido e não fermentado. O último capítulo passa da etapa da comida e do "banquete" (δεῖπνον) para o momento seguinte, da bebida e do simpósio (συμπόσιον). Outros

[115] Tradução de Duayer e Schneider (2011, p. 47).

pares (por vezes trios) também se encontram em relações de oposição ou complementação: o vinho fermentado (οἶνος) pode ser contraposto, por um lado, à vinha (ἄμπελος), em um par cultura / natureza, mas o mesmo vinho pode ser colocado em oposição ao líquido ainda não fermentado, o vinhete (τρύξ), que por si só já é um vocábulo de acepções múltiplas (vinho novo, mosto, borra, etc.); e, por fim, ainda a dupla possibilidade de vinculação etimológica para o composto τρυγῳδία, seja derivada da bebida, o vinhete (τρύξ), seja do ato de colher as uvas, a vindima (τρύγη).

O presente trabalho não se ocupa apenas em examinar o momento do consumo dos alimentos, mas também o da sua produção e circulação, começando da plantação e da colheita, passando pelo comércio no porto e na ágora até chegar ao seu desfrute nos banquetes, nos simpósios, nos festivais dionisíacos, nas vendas ou onde mais eles estejam presentes – e a comédia antiga revela como poucos documentos a vida cotidiana da população ateniense. Não se trata apenas de agrupar e analisar os distintos momentos do processo produtivo e do consumo dos alimentos refletidos no gênero estudado, mas de ver no tema dos alimentos, ou seja, da natureza fisiológica e seu intercâmbio com a vida cultural dos homens em sociedade,[116] uma fonte inesgotável de material poético, sobretudo para a comédia, gênero em que se intensifica a relação da ação dramática com seu entorno natural e social.

Se pensarmos na epígrafe citada e na relação estabelecida nela entre a objetividade do mundo produtivo (especialmente dos alimentos) e a subjetividade da criação artística (particularmente da dramaturgia cômica), pode-se notar justamente na arte a mesma determinação produtiva das demais esferas sociais, que também criam, com a sua produção, o seu próprio público consumidor. A comédia grega, sobretudo a de Aristófanes, fornece um exemplo característico desse duplo sentido da produção: ela justamente cria um objeto "único" (ou pelo menos assim o qualifica) para o público ateniense do final do século V a.C., ao mesmo tempo que pretende com a sua produção "educar" (διδάσκω) o gosto da plateia, que não estaria acostumada com tamanha sofisticação poética, ainda mais em um gênero como a comédia. Tais inovações poéticas (muitas delas jocosas, mas nem todas) atribuídas por Aristófanes e outros poetas a si mesmos acabam muitas vezes por se concentrarem intensamente em alguns elementos específicos da produção alimentícia da cotidianidade ateniense, que adquirem uma simbologia maior: a μᾶζα pútrida de *Paz* ou a criação de um novo estilo cômico, a τρυγῳδία. O material lexical escolhido para estudo, organizado em tabelas por ocorrências em peças e versos, foi explorado em detalhes nos capítulos dedicados aos cereais e aos vinhos, mas vale,

[116]Nesse ponto, faço minhas as palavras de Antonio Cândido no prefácio da sua tese de doutorado, *Os parceiros do Rio Bonito*, quando cita a principal referência de seu estudo sobre a alimentação caipira do interior paulista: "Quanto às influências intelectuais: devo à obra de Marx a consciência da importância dos meios de vida como fator dinâmico, tanto da sociabilidade, como da solidariedade que, em decorrência das necessidades humanas, se estabelece entre o homem e a natureza, unificados pelo trabalho consciente. Homem e natureza surgem como aspectos indissoluvelmente ligados de um mesmo processo, que se desenrola como História da sociedade" (Cândido, 1998 [1964], p. 11).

por fim, observá-los de forma mais ampla dentro da poesia e da teoria poética de Aristófanes, assim como dentro da história social, econômica e política da Atenas clássica.

Evidentemente, o poeta cômico não é o primeiro nem o único a se valer de símbolos da natureza para expressar figurações poéticas, mas por ele adotar com destaque um nome ligado ao mundo alimentício para caracterizar a sua criação artística, não é possível ao crítico se furtar de especular ao menos sobre algumas possibilidades de sentidos que o termo carrega. Como muita tinta já foi gasta para tratar da relação entre os gêneros dramáticos irmãos, a tragédia e a comédia, e sobretudo a relação particular e fecunda de Aristófanes com o repertório trágico (em especial Eurípides), decidi explorar uma outra via de interpretação. O caminho proposto na leitura detida dos textos nos três capítulos anteriores serviu para sedimentar algumas impressões iniciais do projeto, que podem agora ser confirmadas, ou modificadas, de acordo com a pesquisa empírica.

Desde o primeiro capítulo procurei demonstrar, com o apoio de vasta bibliografia sobre os fragmentos cômicos, como as utopias encenadas durante a primeira parte da guerra contra Esparta parecem ter em comum a sátira a algumas concepções idealizadas da natureza primordial, benévola e autossuficiente para o homem da Era de Ouro. Em peças fragmentárias como *Ploutoi* de Cratino ou *Metallēs* de Ferécrates, fica visível a interpenetração do passado mítico com a realidade histórica, já que os paraísos perdidos estão em contraposição aos sofrimentos da própria realidade, seja da guerra, seja do trabalho precário na mineração, seja ainda na crítica aos novos ricos (νεόπλουτοι), que ascendem socialmente pelo comércio e ameaçam os valores atenienses tradicionais. Não seria exagero, como já afirmaram alguns críticos sobre tais fragmentos,[117] enxergar na representação cômica das utopias um extremo *realismo*, ao apontarem para as instituições sociais e econômicas negligenciadas nas concepções mítico-poéticas, como a ausência de estruturas produtivas (os alimentos consumidos são cozidos, fritos ou assados) ou de um aparato jurídico (tão característico da Atenas democrática, geralmente motivo de sátira na figuração cômica da *pólis*).

Ao enfatizar a importância do contexto histórico, político e econômico na interpretação das obras literárias, corre-se o risco de mexer em dois vespeiros (mais perigosos do que aquele dos jurados atenienses) ao mesmo tempo: a) a discussão teórica sobre as relações entre economia e política nas sociedades da Antiguidade, diferentes das estabelecidas em sociedades modernas, assim como o lugar de Aristófanes e dos demais poetas cômicos dentro do debate político ateniense; b) a polêmica eterna em torno da apreciação de obras artísticas, nunca passíveis de serem reduzidas a uma mera determinação histórica, mas também nunca fruto de uma subjetividade cultivada no vácuo. Para tratar de questões tão delicadas e polêmicas com profundidade, seria preciso escrever uma segunda tese, mas como se trata apenas de fornecer uma conclusão das modestas hipóteses levantadas até aqui, pretendo terminar minha

[117] Konstan (2012), Tuero (2014).

argumentação tentando contemplar as relações entre literatura e sociedade, que serviram, durante toda a pesquisa, de base (ou de superestrutura ideológica) para a análise das obras cômicas em uma dupla perspectiva, histórica e poética.

Sobre o primeiro problema, seria fundamental fazer algumas colocações sobre a hipótese aventada no último capítulo, ou seja, sobre a determinação político-econômica por trás da criação do termo τρυγῳδία (ligado ao mundo produtivo das plantações, sobretudo das uvas), tal como é fundamental complementar tal interpretação com uma consideração poética sobre a criação propriamente artística do gênero cômico. Trato primeiramente de a) esclarecer a questão do posicionamento político particular dos poetas cômicos em seu contexto histórico, sobretudo Aristófanes; para em seguida b) tratar das relações entre literatura e sociedade, conforme retratadas nas comédias.

Quanto a uma possível posição política defendida pelos poetas cômicos (Aristófanes em especial), como ideólogos de uma agenda oligárquica, conservadora ou "de direita", como argumentaram vários críticos,[118] ou ainda uma visão mais democrática, progressista ou "de esquerda", defendida por poucos,[119] creio que ao indicar um partidarismo e uma idealização da produção agrícola rural, em contraposição ao comércio marítimo e ao artesanato ao longo das peças, não pretendo necessariamente apontar para uma posição oligárquica específica defendida por Aristófanes (como um oligarca cimoniano, por exemplo). Porém, é difícil negar que o poeta parece reforçar, nas parábases ou por meio de seus protagonistas, uma visão tradicional de valorização da terra e da agricultura em oposição ao enriquecimento pelo comércio ou trabalhos artesanais, menos dignos ou mesmo imorais em uma visão aristocrática de mundo, em consonância com o que encontramos nos escritos moralistas de escritores como Platão, Xenofonte e Aristóteles.

Evidentemente, as possíveis nuances em tais posicionamentos políticos dos poetas são muitas, embora Aristófanes escolha como alvos de sátira pessoal (ὀνομαστί κωμῳδεῖν) figuras públicas predominantemente de um certo espectro da política ateniense, os ditos "democratas radicais" – mas também não é totalmente clara a forma como tais facções eram dispostas na realidade histórica de Atenas (outro problema central para uma análise coerente da vida política retratada nas peças).[120] Apesar de uma visão biografista ter sido colocada em dúvida no início do século XX por Gomme (1938),[121] ela continua até hoje presente, pois nenhum dos críticos questiona o fato de cada poeta possuir as suas preferências políticas e ideológicas antes de conceberem suas obras, mas se questiona quanto seria possível identificar, ao longo de uma obra dramática, onde estaria acessível a "voz do poeta" (talvez apenas na parábase)[122] e até que ponto alguns personagens podem representar as visões do autor ao longo da trama

[121] Muitos outros críticos foram influenciados pelas ideias de Gomme e seguiram um caminho mais cético em relação à visão política dos poetas cômicos, como Heath (1987), Rosen (2007), Goldhill (1991), Silk (2000).

[122] Sobre a parábase cômica cf. sobretudo Hubbard (1991) e Duarte (2000).

(Bdelicléon em *Vespas* ou Diceópolis em *Acarnenses*, como exemplos de "fantoches" aristofânicos).[123]

Mais interessante para o propósito do meu estudo é notar como os próprios alimentos servem muitas vezes para mediar tais relações econômicas e políticas retratadas em cena, como os grãos com que os demagogos democratas presenteiam os pobres jurados em busca de comprar o seu apoio político (em *Vespas*) ou quando os políticos atenienses são comparados a salsicheiros (em *Cavaleiros*), cidadãos do estrato social mais baixo da sociedade e caracterizados como mentirosos, chantageadores e inescrupulosos, portanto impróprios para o comando político de uma cidade. No entanto, podemos encontrar também uma visão satírica do ambiente aristocrático dos simpósios, como visto em *Vespas*. Embora Bdelicléon pareça incorporar perfeitamente as visões aristocráticas associadas a Aristófanes, é impossível negar que sua conduta também é reprovada ao longo da peça. Bdelicléon atua ao longo de toda a peça como opositor do demagogo Cléon, ao contar sua origem familiar e seu *status* na sociedade com líderes de camadas mais populares – como os curtidores de couro (Cléon) e os vendedores de lâmpadas (Hipérbolo) – mas sem diferenciar suas práticas políticas das deles, dado que ele mesmo faz uso de chantagem e violência contra o pai, recebendo por isso a alcunha de "Demologocléon" (*Vesp*. v. 342).

É principalmente nos protagonistas de *Acarnenses* e *Paz*, velhos camponeses arruinados pela guerra, que a *persona* do poeta parece estar mais bem caracterizada. Em ambas as peças a discussão poética é frequente, já que quantitativamente podemos encontrar nas duas obras a maior ocorrência do composto τρυγῳδία e seus derivados. O composto cunhado em *Acarnenses* é levado a suas máximas consequências em *Paz*, na qual o protagonista, Trigeu, deriva seu nome do mesmo radical, assim como é a peça em que a agricultura figura de forma predominante. Se em *Cavaleiros* os temas sociais são abordados tomando como metáforas os alimentos de base animal, nos personagens do vendedor de salsichas e do curtidor de couro, relacionados diretamente ao comércio, encontramos em *Paz* o exato oposto, com o mundo rural e vegetal predominando sobre as relações urbanas e comerciais. Parece-me, tomando não apenas a parábase da peça, mas também seu enredo, que *Paz* constitui um fecho na parte inicial da carreira de Aristófanes, dos anos de 420 a.C., quando o poeta se estabelece no cenário competitivo dos festivais a partir da sua comédia política, mas também por meio da sua própria "marca": a τρυγῳδία.

Outro tema cômico em que os alimentos possuem um papel de destaque é nas utopias,

[123]Rosen (2020, p. 9-23) também adota uma posição cética sobre a posição política de Aristófanes, mas escolhe fazer uma comparação que não me parece convincente, entre posições modernas típicas da política norte-americana como "liberais" e "conservadores". Ele utiliza uma entrevista de um comediante "progressista" para o canal Fox News, o qual é acusado pelo âncora "conservador" de ser um ideólogo liberal e responde esquivamente apelando ao "processo cômico" como algo que extrapola as preconcepções ideológicas do autor (traçando a diferença importante sobre o que seria um humor que parte de certas premissas ligadas a visões de mundo, mas que não o tornaria necessariamente um "ideólogo" de tais posições).

nas quais eles brotam da terra de forma espontânea. O caráter carnavalesco das utopias foi destacado por inúmeros críticos como mais um argumento contra um alinhamento político conservador do gênero, já que as comédias de tema utópico costumam celebrar uma agenda política popular, como a (re)distribuição de alimentos, a ausência de propriedade privada e a abolição de fronteiras de classe e *status*.[124] Porém, como visto no primeiro capítulo, tal liberalidade utópica tinha também limites claros, ligados ao fato de as peças serem apresentadas em festivais cívicos e reguladas por aparatos institucionais da cidade.[125] Por outro lado, a história institucional ateniense também torna possível argumentar em favor de uma posição naturalmente mais "democrática" do gênero cômico, que se beneficiou amplamente das políticas do período, que instituíram, por exemplo, a participação de comédias nos festivais das Leneias nos anos de 440 a.C. ou a ampliação do teatro de Dioniso em Atenas.[126]

Como se pode notar, o gênero cômico complica as análises dos estudiosos de diversas maneiras, mas ele não deixa, entretanto, de ser acessível e prazeroso ao leitor moderno, mesmo depois de tantos séculos de sua composição, e isso não se deve apenas ao retrato político e histórico que a comédia antiga nos apresenta, mas também por ele. É justamente devido à complexidade das visões políticas e poéticas em jogo que os poetas cômicos conseguem mostrar toda a riqueza de sua composição, em meio às (supostas) incongruências entre uma visão oligárquica dos autores e um gênero de origens populares e democráticas.

Não pretendo, portanto, reduzir o fato artístico, estético e literário a uma mera expressão ideológica de um autor (embora concorde em linhas gerais com de Ste. Croix e outros que o seguiram) ao propor uma visão de mundo aristocrática e tradicionalista que subjaz aos poetas cômicos, constatada pela preferência dada ao mundo rural e produtivo ao longo das peças.[127] Em meio às divergentes propostas de leitura da obra aristofânica e do nome de batismo por ele escolhido para caracterizar a sua criação, pretendo acrescentar uma interpretação que me parece apropriada para lidar com o tema aqui tratado, o uso da imagética da alimentação na criação literária, partindo da teoria do *reflexo estético* desenvolvida pelo filósofo húngaro Georg

[124]Cf. Von Möllendorf (1995), Platter (2007).

[125]Como tratado no Capítulo 1, essa visão é defendida por Edwards (1993) e Carrière (1979), argumentando também em favor do pendor predominantemente conservador e oligárquico de Aristófanes e do gênero cômico como um todo.

[126]Cf. Ruffell (2020, p. 69).

[127]O enquadramento de Aristófanes como um oligarca não é tão explícito e literal, como nota o próprio de Ste. Croix ao observar que a atitude do poeta não se aproxima tanto de oligarcas mais tradicionais (como o texto de Pseudo Xenofonte, conhecido na tradição de língua inglesa como "The Old Oligarch"), mas sim de uma posição mais paternalista, associada com o oligarca moderado Cimon: "There is no indication at all that he was an oligarch, in the literal sense of wanting to restrict the franchise and reduce the lower classes to complete political subjetion, *douleia*. Indeed, he can sometimes show a real sympathy for the lower orders. But he had an essentially *paternalistic* attitude toward them: he clearly resented the political *power* the *dēmos* was beginning to exercise, more particularly in the law-courts, as a result of dicast pay, his frequent sneers at which betray the irritation felt by the upper-class Athenian at this innovation of the radical democracy" (1996, p. 45, grifos do autor).

Lukács – que norteia toda a pesquisa desenvolvida até aqui, com a divisão metodológica entre uma base produtiva e o seu reflexo, mediado, na criação artística.[128]

Ao observarmos anteriormente a amplitude semântica que o neologismo τρυγῳδία é capaz de evocar em termos práticos e poéticos, seria possível enxergar aquilo que Lukács tenta mostrar ao longo de sua grande *Estética* de 1963, disposta a vasculhar a gênese das formas artísticas de um ponto de vista do materialismo histórico-dialético, ao traçar o processo de autonomização da esfera artística em relação ao reflexo mágico-religioso, que a precede como formulação antropomórfica do mundo. Sem entrar na vasta discussão antropológica, arqueológica e filosófica que norteia as análises do autor, é possível encontrar em seu desenvolvimento do conceito aristotélico de *mímesis* uma boa forma de interpretar a criação cômica de Aristófanes e seus contemporâneos, assim como os usos das imagens alimentícias do cotidiano nas comédias. Especificamente a criação de um "mundo próprio" da arte - em oposição à ausência de "mundo" nas pinturas rupestres, na ornamentação das ferramentas neolíticas ou nas danças rituais – nos leva a considerar o peso atribuído aos elementos do mundo natural e social na criação dramática. A relação entre arte e vida cotidiana constitui aquilo que o autor vai chamar de "metabolismo" entre sociedade e natureza,[129] o que configura a base de partida de todo ato estético – aspecto que também procurei desvendar ao longo da pesquisa, ao enfatizar constantemente o uso dos alimentos e suas práticas sociais de produção e consumo, assim como sua transfiguração poética pela obra de arte.

Ao analisar especificamente a criação de um mundo próprio nas "artes da palavra", em que o drama ateniense se inscreve em parte – já que dotado também do canto, da dança, da música e de outros elementos formais de clara vinculação com sua ancestralidade ritual –, Lukács descreve o poder poético de síntese e de evocação dado aos mais simples vocábulos ao serem transpostos da cotidianidade para o mundo da arte, mas sem perderem a sua significação técnica-prática do dia-a-dia:

> A transformação em poesia não aniquila de modo algum a precisão intelectual da palavra ou da frase; pelo contrário, sua preservação é também um motivo no sistema das múltiplas significações e relações semânticas que faz, dessas tonalidades, totalidades em sentido estético. Não se deve esquecer nunca que na série dos meios de evocação linguísticos desempenha um papel nem um pouco desprezível aquilo que Goethe chama de *laconismo* da poesia

[128] Embora me valha também de outras linhas dos estudos literários e linguísticos, como o estruturalismo de Detienne (Capítulo 2) e a teoria da carnavalização de Bakhtin (Capítulo 1).

[129] Com referência ao conceito de "metabolismo entre sociedade e natureza" desenvolvido por Marx, sobretudo no capítulo 5 do livro I do *Capital*, quando define o trabalho como um processo deste tipo: "O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. Ele se confronta com a matéria natural como com uma potência natural [*Naturmacht*]. A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos. Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza". (Marx, 2013 [1867], p. 255).

> popular, a expressão reduzida ao imprescindível, por vezes emparentada com a definição. O carácter conceitual da palavra não se reabsorve simplesmente transformando-se em signo evocador de percepções sensíveis; sem dúvida se produz também essa retransformação, mas é um momento do fenômeno, entre muitos outros e ao mesmo tempo da preservação do conteúdo lógico-objetivo: a múltipla carga funcional de cada palavra, de cada conexão sintática das palavras, de toda síntese lógico-rítmica, pictórico-plástica, na frase e na conexão de frases, a unidade orgânica do som evocador de significações e estados de ânimo, levantada a uma *nova imediatez*, a eliminação de recobrimentos já convencionais da palavra e o consequente *despertar de sua significação originária*, tão fresca intelectual quanto sensivelmente, etc. [...] todos esses momentos em sua colaboração serão capazes de criar uma estrutura verbal cuja ação evocadora produza, como que por um feitiço, um *mundo próprio*, próprio em seu conteúdo e em sua forma. (Lukács, 1966 [1963], v. 2, p. 151, grifos meus)

Ao aproximarmos o poder de síntese literária, destacada por Lukács e Goethe como um laconismo típico da cultura popular, da potência simbólica do conceito de τρυγῳδία (ateniense e lacônica ao mesmo tempo), parece que aqui também o sentido poético do termo não se restringe à esfera da representação evocadora, mas carrega consigo todo o conteúdo lógico-objetivo da vida cotidiana. Por sua vez, esse conteúdo cotidiano enriquece de determinações a ideia da comédia como o gênero rebaixado, dos detritos e restos do vinho, da massa de cevada e esterco, e, portanto, também de Dioniso e Deméter, ou seja, a passagem de um processo meramente técnico do dia a dia elevado a símbolo, primeiro religioso, depois poético. Como bem observa o esteta húngaro, a arte é como uma "segunda imediatez", criada a partir da "crescente complexidade de conteúdos e meios de expressão" do desenvolvimento histórico, forjando a "natureza essencial da língua poética, simplificadora, criadora de uma nova imediatez em sua síntese" (Lukács, 1966 [1963], p. 152). É justamente ao apelar à materialidade dos termos agrícolas que o poeta encontra a expressão perfeita da sua criação poética. Assim, é possível afirmar que a comédia de Aristófanes "colhe" os frutos de sua própria "plantação", ao contrário da tragédia, que se nutre de narrativas míticas pré-conhecidas do público – enquanto na comédia o conteúdo mitológico aparece em sua maior parte de forma cifrada e obscura, como nos casos das narrativas de Deméter em *Paz* e *Aves*, ou os ritos e festivais dionisíacos em *Acarnenses*.

Não seria correto, no entanto, restringir a expressão cômica de toda sua riqueza performática, apelando apenas à sua expressão verbal. Os elementos formais da dança, do coro e da música não ficam de fora das apreciações propostas em tal teoria estética.[130] Lukács observa

[130]Cf. sobretudo o cap. 5 da *Estética*, quando trata da gênese das categorias artísticas a partir da magia, comentando diretamente sobre as danças trácias em honra de Dioniso e suas interpretações antropológicas modernas: "não se trata de nenhum traço essencial e exclusivo da história grega, mas de um fenômeno geral da vida dos povos primitivos, a saber, a prática de curandeiros, xamãs etc., a qual se manteve historicamente durante muito tempo em outros lugares. Nos basta deixar claro a contraposição excludente entre esses fenômenos e os processos miméticos, assim como falamos das consequências estéticas que Nietzsche inferiu destes fatos em sua versão acrítica, mitologizada e modernizada dos mesmos" (Lukács, 1966 [1963], p. 48-49).

a primazia das partes corais da tragédia dentro do quadro evolutivo do gênero, assim como seria no caso da comédia (a partir do ritual do κῶμος), mas recusa veementemente a leitura difundida desde o século XIX, sobretudo a partir de Nietzsche, de uma embriaguez dionisíaca como base da autêntica relação entre o homem e a arte – visão claramente incorporada por autores como Dodds, Snell e outros já criticados por Taplin, como visto no terceiro capítulo. A crítica de Lukács a tal vertente teórica é de outra natureza, não procurando reestabelecer apenas o valor didático da arte, desprezado por aqueles, mas também revelar o contexto histórico de recepção que norteia essa leitura da arte, e do drama ateniense mais especificamente.

Nietzsche, em sua obra *O nascimento da tragédia*, discorre sobre a função da embriaguez e do caráter dionisíaco do ato estético, como o pressuposto de toda arte dramática, sendo o coro não só mais antigo, mas, para o autor, também mais importante do que a "ação" da peça, contrapondo-se à noção de πρᾶξις que era privilegiada por Aristóteles em sua *Poética*. Assim, todos os enredos trágicos, todos os heróis postos em cena não seriam mais do que *máscaras* do herói originário, Dioniso, como quando se refere à da obra de Ésquilo: "o Prometeu esquiliano é, nessa consideração, uma máscara de Dioniso" (Nietzsche, 1992 [1872], p. 68).[131] No entanto, a embriaguez dionisíaca proposta como face verdadeiramente autêntica da arte me parece, como afirma Lukács, uma resposta especificamente moderna, condicionada por uma "necessidade desesperada e profundamente estéril" – talvez "estéril" (ἀτρυγής) em um sentido muito próximo ao que Aristófanes usa quando faz a paródia da dança trágica antiquada em *Vespas*. Por mais tentador que seja enxergar como o conteúdo do mito e do rito de Dioniso perpassa, mesmo que veladamente, vários momentos das comédias analisadas – como no caso do Orestes enlouquecido em *Acarnenses* –, não posso deixar de concordar com Lukács (e com Aristóteles) de que a ação dramática é o centro da obra teatral, enquanto o apelo ao "rapto dionisíaco" de Nietzsche (e seus inúmeros emuladores) não revela mais do que a posição contemporânea de recepção do drama ateniense na modernidade do fim do século XIX e do começo do XX, como o húngaro descreve, com altas doses de sarcasmo:

> Ainda mais perigosa e equivocada é a teoria nietzschiana, quase contemporânea da empatia, da embriaguez dionisíaca como base da autêntica relação do homem com a arte. Como pode observar-se facilmente na prática artística e na teoria estética do período do imperialismo, a monotonia da vida cotidiana, embrutecedora e sem alma, coisificadora da alma, a habituação a ela provoca como reação a necessidade de estímulos intensos. [...] A embriaguez buscada não é mais do que uma desesperada gesticulação de homens que não podem achar direção alguma nem conteúdo em sua vida. A "transcendência" que pensam atingir naquele rapto é o Nada de sua própria personalidade destruída e mutilada, o vazio de suas relações com o mundo. Quando, por fingido orgulho, se negam a receber o mundo por meio da ciência e da mimesis, estão presos na ilusão de ocultar sua importância para si mesmos. Mas a queda do rapto até uma realidade que se apresenta mais vazia ainda mostra o poder desse mundo. Enquanto o êxtase mágico das drogas e outros procedimen-

[131] Tradução de Guinsburg (1992).

> tos para conseguir o transe eram instrumentos de uma satisfação subjetivamente alcançada, a embriaguez metafórico-literária dos modernos não é, na realidade, mais do que a malograda réplica do vulgar consumo de álcool pelo cidadão pequeno burguês. (Lukács, 1966 [1963], p. 191-191)

Assim, a verdadeira tensão estética, para o autor, não teria relação somente com o acesso a uma profundidade insondável da alma humana, a que a embriaguez e a loucura dionisíaca dariam ensejo. O tensionamento surge objetivamente na obra de arte, em decorrência das relações conformadas entre o homem e a humanidade, entre o homem e o mundo social. O "mundo próprio" da arte surge a partir da profunda interação entre o reflexo estético e o reflexo cotidiano, de uma forma em que a arte possa condensar e aprofundar pontos fundamentais dessa relação. O "nascimento da tragédia", segundo a teoria estética fundada na ideia do reflexo, seria distinto daquele proposto na obra homônima de Nietzsche, já que para Lukács (1966 [1963], p. 163) a tragédia surge de "um sistema de contradições antagonísticas entre a sociedade e os indivíduos", que, segundo o autor, pela primeira vez na história humana é levado até as últimas consequências na tragédia grega.[132]

Infelizmente, como no caso da *Poética* de Aristóteles, Lukács faz pouquíssimas menções à comédia antiga e a Aristófanes ao longo de sua *Estética*, em oposição à tragédia e à poesia épica, tratadas em muitos momentos da obra, assim como em constante diálogo (acompanhado de profunda admiração) com a teoria mimética de Aristóteles.[133] Em uma das raras citações nominais ao comediógrafo, Lukács observa justamente algo que tentei mostrar ao longo do trabalho, ou seja, a função publicística e retórica da literatura de Aristófanes: "sempre existiram, naturalmente – e já na Antiguidade, começando com os *Persas* de Ésquilo e as comédias de Aristófanes – obras espontaneamente nascidas para intervir diretamente na luta de classes da sua época" (1966 [1963], p. 522). Tal conclusão não parece de forma alguma datada, já que é a mesma defendida por classicistas como de Ste. Croix e grande parte da crítica especializada da comédia antiga ainda hoje, no século XXI.[134] Porém a arte, a literatura e o teatro grego não se restringem apenas a uma função didática e ideológica. Ainda assim, parece-me bastante plausível a afirmação de que o humor aristofânico não exclui a seriedade de sua mensagem,

[132] O autor completa o argumento citando as inovações de Ésquilo no gênero: "A introdução do diálogo pelo segundo ator em Ésquilo é a expressão artístico-formal de que o princípio dialético-dialógico se converteu no drama no próprio fundamento de uma criação mimética de mundo".

[133] Para ser mais preciso, o número exato de citações nominais (calculada usando ferramentas de busca digitais) dos poetas trágicos, de Aristófanes, de Homero e de Aristóteles ao longo da *Estética* de Lukács é o seguinte (tomando como parâmetro a edição espanhola da editora Grijalbo, de 1966, dividida em 4 volumes): Homero (42), Ésquilo (8), Sófocles (11), Eurípides (10), Aristóteles (167) e Aristófanes (6).

[134] Bastaria indicar, para além dos tantos casos já apresentados, o recente estudo de Sells (2018), *Parody, Politics and the Populace in Greek Old Comedy*, que trabalha com a mesma ideia de Aristófanes como um "publicista", mas, a meu ver, exagerando os paralelos com as técnicas e termos do campo de estudos do marketing moderno - atribuindo a Aristófanes a criação de uma "marca registrada" (*brand*), à maneira da criação de logotipos e outras formas de comunicação voltadas para o mercado publicitário.

afinal: "Quanto mais engraçado ele for, mais persuasiva será a sua mensagem na recepção do público" (de Ste. Croix, 1996, p. 45).[135]

Se Lukács tivesse escrito a segunda parte da sua *Estética* (assim como Aristóteles da sua *Poética*) – que seria dedicada ao método histórico-materialista, onde exploraria o desenvolvimento concreto nas obras de arte das categorias gerais traçadas na primeira parte, qualificada de dialético-materialista – talvez aí o teórico marxista poderia encontrar no oligarca Aristófanes (em tempos de crise democrática) o mesmo que Engels enxergava no aristocrata decadente Balzac (em tempos de revolução burguesa): uma superação do subjetivismo artístico, das intenções imediatas dos autores, ou ainda o "triunfo do realismo", entendido em sentido amplo, o que sem dúvida abarca as fantasias (extremamente realistas) de Aristófanes e seus contemporâneos.[136]

O próprio nome cunhado por Aristófanes como uma "assinatura poética" de sua arte expressa, inconscientemente (como não poderia deixar de ser), a síntese das principais categorias artísticas desenvolvidas segundo a teoria do reflexo estético: a antropomorfização (Trigeu, mas também a Guerra, a Paz etc.); a tipicidade (vinhas típicas da Ática, e as bebidas dela derivadas, vinho e vinhete; personagens típicas, situações típicas etc.); a criação de um "mundo próprio" (como não é incomum encontrar qualificado o "mundo" de Aristófanes, ou da comédia antiga como um todo, na sua unidade genérica característica); e, por fim, na categoria que me parece fundamental na concepção da obra de arte como um além do reflexo da realidade *em si* (tarefa que cabe à ciência), mas que possui a sua verdadeira essência na transformação do homem cotidiano (do "homem inteiro" em "homem inteiramente"), como um processo indispensável para a aquisição da autoconsciência do gênero humano. O *gênero* humano refletido na comédia em relação com seu entorno natural e cultural não aparece apenas nos seus indivíduos singulares e seus papéis sociais de agricultores, comerciantes, sacerdotes etc. A sua tipicidade característica reflete, ao mesmo tempo, a objetividade de caracteres reais e sua transformação pela subjetividade do artista. Tal subjetividade é alimentada pelos temas prementes de seu tempo, que superam em muito as intenções iniciais de influência imediata

[135] Tradução de minha autoria.

[136] O sentido amplo de "realismo" para Engels, assim como para Marx e para Lukács, não diz respeito apenas a uma escola literária realista, mas um tipo de comportamento estético que enfatiza a "particularidade" em oposição a "singularidade" (própria do "naturalismo", também em sentido amplo). Carli (2012, p. 27) ao comentar a ideia do "triunfo do realismo" em Engels enumera alguns autores que para o teórico alemão seriam exemplos dessa tendência literária, entre eles Aristófanes, como expoente entre os escritores de tese: "Para a estética fundamentada em Marx e Engels, o realismo na arte não consiste em fazer das obras panfletos políticos ou em explicitar uma opinião superficialmente tendenciosa favorável às forças progressistas da sociedade. Pelo contrário, a tese subjacente à obra deve surgir da própria narrativa, da própria conexão das ações colocadas em conflito. Uma tese forçosamente imposta à narração soa artificial; os grandes escritores, que são chamados de autores de teses por Engels – Ésquilo, Aristófanes, Dante, Cervantes – souberam como fazer valer a tese pretendida de acordo com o desenvolvimento mesmo da obra, sem distorções arbitrárias. Esse é o momento em que triunfa o realismo. Isto é, o triunfo do realismo acontece quando *a apropriação estética da realidade surge 'naturalmente' no decorrer da criação, seja o criador favorável à realidade refletida ou não*" (grifos do autor).

do autor na realidade, mas que voltam à vida cotidiana por via da memória histórica da humanidade, da qual cada comédia é um retrato vívido e realista – em suas imagens, cheiros e sabores.

Apêndice

Glossário de alimentos

A elaboração do Glossário visa a suprir a tradução de todos os termos alimentícios citados durante o trabalho, acrescido de outros tantos que não foram diretamente citados, mas foram recolhidos no momento da pesquisa do *corpus*. A numeração dos fragmentos segue a edição de Kassel-Austin na edição do PCG, enquanto a versificação das comédias completas de Aristófanes segue a edição de Wilson para a OCT. A abreviação das peças de Aristófanes está de acordo com a referenciada na lista de abreviaturas no início.

As traduções para o português foram feitas, sempre que possível, com base no DGP, escolhendo uma das opções dadas no verbete em questão; quando não foi encontrada a palavra no dicionário em português, recorri ao LSJ ou ao Bailly, traduzindo a partir do inglês ou do francês, cotejando com a tradução do nome científico e seu correspondente em língua vernácula (quando constava tal informação botânica nos dicionários consultados). Outras vezes acabei optando por escolhas que melhor cabiam no contexto estudado, casos que são explicados nas notas.

É preciso enfatizar que a recolha de dados feita a seguir não se pretende exaustiva, já que é possível encontrar muitos outros alimentos no *corpus* cômico. O universo de pesquisa tomado aqui foi sempre de poetas da fase conhecida como comédia "antiga", excluindo-se os dados quanto aos autores das fases "nova" e "média". Mais especificamente, o pequeno grupo de poetas contemplados no glossário é composto de contemporâneos de Aristófanes, que produziram entre meados do século V e começo do IV a. C. e contam com pelo menos um fragmento comentado ao longo do trabalho: Amípsias, Crates, Cratino, Êupolis, Ferécrates, Frínico Côm., Hermipo, Metágenes, Nicofonte, Platão Côm., Teléclides (totalizando 11 poetas, além de Aristófanes).

Importante mencionar que as ocorrências listadas para o mesmo alimento incluem variantes com o mesmo radical, seja em compostos, seja em formas com diversos prefixos e sufixos. Um bom exemplo é o caso do "mel": foram contabilizadas no mesmo item diversas formas nominais compostas, prefixadas e sufixadas, como μελιτοπώλης "vendedor de mel", μελιτόεις "adoçado com mel", μελιτοῦττα "torta de mel", ou ainda formas verbais como μελιτόω "ado-

çar com mel", mas excluem-se as formas com o mesmo radical que não eram ligadas ao alimento em si, como μελίττιον "celula da colméia" ou ainda μελισσονόμος "criador de abelhas" (o mesmo vale para outros alimentos presentes com frequência em compostos, como o trigo, o vinho, o figo, entre outros, utilizados tanto literalmente, quanto em sentido metafórico).

Por fim, vale fazer uma ressalva sobre os animais listados entre os alimentos: o critério adotado foi de que sempre que tal animal aparecia como item a ser consumido em uma passagem, ele foi adicionado à lista, mesmo que tal animal não seja, em todas as ocorrências, tratado como alimento (devido a muitos casos de humor e duplo sentido, por vezes era difícil definir quando o animal era referido apenas como alimento ou em mais de um sentido, mas os animais que em nenhum momento estão envolvidos em atos alimentícios não constam na lista, o que já diferencia o meu glossário de um bestiário tradicional).

ἀθάρη – *mingau de farinha*

Aristófanes Cav. 1026, Riq. 673, 683, 694, fr. 136
Crates fr. 11
Ferécrates fr. 113
Nicofonte fr. 6

ἀλλᾶς – *salsicha*

Aristófanes Acarn. 146, Cav. 143,144, 148, 161, 179, 201, 208, 432, 1242, 1246
Crates fr. 19
Metágenes fr. 6
Nicofonte fr. 22

ἅλς – *sal*

Aristófanes Acarn. 521, 760, 814, 831, 1099, Nuv. 1237, Ass. 814, fr. 158b
Crates fr. 16

ἄλφιτα – *farinha de cevada*

Aristófanes Cav. 857, 1009, 1104, 1359, Nuv. 106, 176, 640, 648, 669, 788, Vesp. 301, Pa. 368, 477, 636, Av. 491, Tesm. 420, Ass. 424, 686, 819, Riq. 219, 628, 763, 806, fr. 481, fr. 553
Cratino fr. 23
Nicofonte fr. 6, fr. 21

ἀμύγδαλος – *amêndoa*

Aristófanes fr. 605
Ferécrates fr. 158, fr. 24
Êupolis fr. 271
Frínico Côm. fr. 73
Hermipo fr. 63

ἄμης – *torta*

Aristófanes Riq. 999
Teléclides fr. 1

ἄμυλος – *pão de leite*

Aristófanes Acarn. 1092, Pa. 1195, fr. 405
Metágenes fr. 6, fr. 18
Ferécrates fr. 113
Platão Côm. fr. 188
Teléclides fr. 34

ἄπιον – *pera*

Aristófanes fr. 581
Ferécrates fr. 8
Hermipo fr. 63

ἄρακος – *vagem*

Aristófanes fr. 428

ἀρνειός – *cordeiro/carneiro*

Aristófanes fr. 449

Ferécrates fr. 50
Crates fr. 1

ἄρτος – *pão de trigo*
Aristófanes Cav. 282, 778, Nuv. 1383, Vesp. 238, 1391, Pa. 120, 853, Lis. 458, 1207, Ra. 112, 505, 551, 858, Ass. 307, 606, Riq. 190, 320, 543, 1136, fr. 111, fr. 164, fr. 173, fr. 105
Cratino fr. 176, fr. 484
Nicofonte fr. 6, fr. 21
Ferécrates fr. 61
Frínico Côm. fr. 40
Platão Côm. fr. 78, fr. 92
Teléclides fr. 1

ἀχράς – *peras selvagens*
Aristófanes Ass. 355
Êupolis fr. 40
Hermipo fr. 63
Nicofonte fr. 10
Teléclides fr. 34

ἀφύη – *sardinha, anchova*
Aristófanes Acarn. 640, 901. 902, Cav. 645, 649, 666, 672, 678, Vesp. 496, Av. 76, 77, fr. 520
Metágenes fr. 6
Ferécrates fr. 109

βατίς – *raia*
Aristófanes Vesp. 510, fr. 333
Êupolis fr. 174
Hermipo fr. 46
Metágenes fr. 6
Platão Côm. fr. 166

βότρυς – *cacho de uva*
Aristófanes Cav. 1077, Vesp. 449, Pa. 520, 708, Ra. 1321, Ass. 817, fr. 332, fr. 581

γάλα – *leite*
Aristófanes Vesp. 508, 724, Av. 734, 1673, fr. 613
Cratino fr. 149
Ferécrates fr. 113

γάρος – *molho de peixe*
Cratino fr. 312
Ferécrates fr. 188
Platão Côm. fr. 215

γαστήρ – *intestino*
Aristófanes Nuv. 409

γήτειον – *cebola selvagem*
Aristófanes Cav. 677, Vesp. 496, 498, Rã. 622, fr. 5
Êupolis fr. 275

γλαῦκος – *peixe cinza*
Aristófanes fr. 380
Cratino fr. 171

δέλφαξ – *leitão*
Aristófanes Acarn. 786, Lis. 1061, Tesm. 237, fr. 333, fr. 520

ἔγχελυς – *enguia*
Aristófanes Acarn. 880, 882, 889, 962, 963, 1043, Cav. 864, Nuv. 559, Pa. 1005, Vesp. 510, Lis. 36, 702, fr. 229, fr. 333, fr. 380
Cratino fr.171
Êupolis fr. 368
Ferécrates fr. 50, fr. 113
Platão Côm. fr. 146

ἐλαία – *azeitona*
Aristófanes Acarn. 550, Nuv. 1124, Ra. 988, Ass. 309, fr. 406, fr. 408, fr. 581
Êupolis fr. 338

ἔλαιον – *azeite*
Aristófanes Acarn. 35, 1128, Nuv. 56, Tesm. 420, Vesp. 702, Av. 533, 1589, Riq. 810
Cratino fr. 136
Platão Côm. fr. 206

ἐλατήρ – *fogaça*
Aristófanes Cav. 1183

ἔνυδρις – *lontra*
Aristófanes Acarn. 880, Rã. 234, 247

ἐπίπαστος – *torta*
Aristófanes Cav. 103, 1089
Ferécrates fr. 137

ἐπίχυτος – *torta*
Nicofonte fr. 6

ἐρέβινθος – *grão-de-bico*
Aristófanes Acarn. 801, Nuv. 1396, Pa. 1136, Ass. 606
Ferécrates fr. 89, fr. 170

ἔτνος – *sopa de ervilha*
Aristófanes Acarn. 245, 246, Cav. 1171, Av. 78, Lis. 1061, Ra. 62, 63, 65, 506, Ass. 845, fr. 419 fr. 514
Crates fr. 11
Ferécrates fr. 137

ἐχῖνος – *ouriço-do-mar*
Aristófanes Acarn. 879, Vesp. 1436, Pa. 1086, 1114

ἑψητός – *peixe cozido*
Aristófanes Vesp. 679, fr. 56, fr. 292
Êupolis fr. 5, fr. 16
Nicofonte fr. 9

ζειά – *espelta*
Aristófanes fr. 428
Ferécrates fr. 201

ζωμός – *sopa*
Aristófanes Cav. 279, 357, 360, 1174, 1178, Nuv. 386, 389, Pa. 716, 885, fr. 702
Êupolis fr. 380
Ferécrates fr. 113
Metágenes fr. 18
Nicofonte fr. 21
Teléclides fr. 1

ἧπαρ – *fígado*
Aristófanes fr. 520
Ferécrates fr. 50

θυμέλη – *torta sacrificial*
Ferécrates fr. 247

θύννος – *atum*
Aristófanes Cav. 313, 354, Vesp. 1087, fr. 380, fr. 430
Cratino fr. 171
Êupolis fr. 159
Platão Côm. fr. 189

ἰσχάς – *figos secos*
Aristófanes Ac. 802, 804, 805, 809, Cav. 755, Vesp. 297, Pa. 634, 1217, 1219, 1223, Lis. 564, 667, Riq. 191, 677, 798, 801, 811, 1122, fr. 681
Cratino fr. 390
Êupolis fr. 404
Hermipo fr. 63
Ferécrates fr. 74

ἴτριον – *torta*
Aristófanes Acarn. 1092

ἰχθῦς – *peixe*
Aristófanes Cav. 816, Vesp. 789, Pa. 812, Tesm. 324, Rã. 1068, Riq. 814, fr. 333,

fr. 402, fr. 547

κάπρος – *javali*
Aristófanes Vesp. 1202, Lis. 202, 1255, Riq. 304, 1024, fr. 333, fr. 149, fr. 520

κάραβος – *lagosta*
Aristófanes fr. 164, fr. 333, fr. 380, fr. 640
Êupolis fr. 174
Metágenes fr. 6
Platão Côm. fr. 102

καρίς – *camarão*
Aristófanes Vesp. 1521, fr. 333
Cratino fr. 314,
Êupolis fr. 2, fr. 120

καρκίνος – *caranguejo*
Aristófanes Cav.608, Nuv. 1261, Vesp. 1501, 1505, 1507, 1508, 1512, Pa. 781, 864, 1083, Tesm. 441

κάρυον – *castanha*
Aristófanes Vesp. 58, Riq. 1056, fr. 644
Metágenes fr. 18

καρχαρίας – *tubarão*
Aristófanes Cav. 1017, Vesp. 1031, Pa. 754
Platão Côm. fr. 189

κέστρα – *tainha*
Aristófanes Nuv. 339, Vesp. 790, fr. 159
Amípsias fr. 1

κίχλη – *tordo*
Aristófanes Acarn. 961, 970, 1007, 1011, 1104, 1108, 1116, Nuv. 339, Pa. 531, 1149, 1195, 1197 Av. 591, 1080, fr. 402, fr. 581,
Ferécrates fr. 113, fr. 137
Platão Côm. fr. 188
Teléclides fr. 1

κολοκύντη – *abóbora*
Aristófanes fr. 61

κοκκυμηλών – *ameixa*
Aristófanes fr. 621

κόλλαβος – *pastel, bolo*
Aristófanes Pa. 1196, Ra. 507, fr. 520, fr. 522

κόλλιξ – *pão da beócia*
Aristófanes Acarn. 872
Nicofonte fr. 6

κολλύρα – *pão sovado*
Aristófanes Pa.123, Ar. fr. 429

κολοιός – *gralha*
Aristófanes Acarn. 875, Cav. 1020, 1022, Vesp. 129, Av. 7, 18, 50, 86, 88, 571, 1174

κόλυμβος – *mergulhão*
Aristófanes Acarn. 876, Av. 304

κορίαννον – *coentro*
Aristófanes Cav. 676, 682

κρέας – *carne*
Aristófanes Acarn. 1049, 1054, 1106, Cav. 282, 420, 421, 428, 457, 484, 772, 1178, Nuv. 339, Vesp. 636, 1155, Pa. 192, 378, 717, 1282, Av. 1583, 1690 Tesm. 558, Rã. 509, 553, Ass. 1002, Riq. 227, 320, 894, 1137, fr. 25, fr. 128b, fr. 606, fr. 640
Crates fr. 19
Ferécrates fr. 50, fr. 87
Metágenes fr. 6
Nicofonte fr. 21

Teléclides fr. 1

κριβανίτης – *pão cozido*

Aristófanes Ac. 87, 1123, Riq. 765, fr. 129

κριθή – *cevada*

Aristófanes Cav. 1101, 1102, Vesp. 718, Pa. 449, 962, 965, 1322, Av. 231, 506, 565, 622

Ferécrates fr. 197

κρόμμυον – *cebola*

Aristófanes Acarn. 550, 1099, 1100, Cav. 600, Pa. 529, 1129, Lis. 798, Ra. 654, Ass. 308, Riq. 167

κύαμος – *feijão*

Aristófanes Cav. 41, Av. 1022, Lis. 537, 690, fr. 372

Ferécrates fr. 201

λάβραξ – *badejo*

Aristófanes Cav. 361, fr. 380, fr. 612

Êupolis fr. 160

Nicofonte fr.14

λαγώς – *lebre*

Aristófanes Acarn. 520, 878, 1006, 1110, Cav. 1192, 1193, 1199, Vesp. 709, 1203, Pa. 1150, 1196, 1312, Ass. 843, fr. 218, fr. 263

Êupolis fr. 174

Ferécrates fr. 189

λέκιθος – *purê de legumes*

Aristófanes Lis. 457, 562, Ass. 1178, Riq. 427

Ferécrates fr. 26, fr. 113

μᾶζα – *massa de cevada*

Aristófanes Cav. 55, 1105, 1166, Vesp. 610, Pa. 1, 3, 4, 565, 853, Rã. 1073, Ass. 606, 665, 851, Riq. 192, 544, fr. 640

Crates fr. 16

Cratino fr. 176

Êupolis fr. 269

Ferécrates fr. 137

Frínico Côm. fr. 65

Metágenes fr. 6

Nicofonte fr. 6

Platão Côm. fr. 32

Teléclides fr. 1, fr. 40

μέλι – *mel*

Aristófanes Acarn. 1040, 1130, Cav. 853, Nuv. 507, Vesp. 107, 220, 366, 676, 878, Pa. 252, 253, Av. 224, 567, 908, Lis. 601, Tesm. 1192, Rã. 991, Riq. 1121, 1171 fr. 598, fr. 633, fr. 681b

Ferécrates fr. 50

Platão Côm. fr. 188

Nicofonte fr. 6

μῆλον – *maçã*

Aristófanes Nuv. 978, 997, Vesp. 1057, 1269, Pa. 1001, Lis. 856, Ass. 903

Crates fr. 43

Cratino fr. 257

Êupolis fr. 176

Hermipo fr. 63, fr. 77

Ferécrates fr. 113, fr. 158

μιμαίκυλον – *morango*

Aristófanes fr. 698

Crates fr. 43

Ferécrates fr. 158

μίμαρκυς – *ensopado de lebre*

Aristófanes Acarn. 1112

μύραινα – *moreia*
Aristófanes Rã. 475
Platão Côm. fr. 166

μυττωτός – *molho*
Aristófanes Acarn. 174, Cav. 771, Vesp. 63, Pa. 273
Êupolis fr. 191

νᾶπυ – *mostarda*
Aristófanes Cav. 631

ναστός – *torta*
Aristófanes Av. 567, Riq. 1142
Metágenes fr. 6
Ferécrates fr. 113, fr. 137

νῆττα/νῆσσα – *pato*
Aristófanes Acarn. 875, Pa. 1004, Av. 566, 1148, Riq. 1011

ὀβελίας – *pão no espeto*
Aristófanes fr. 105
Nicofonte fr. 6
Ferécrates fr. 61

οἶνος – *vinho*
Aristófanes Acarn. 75, 985, 1067, 1068, Cav. 85, 90, 91, 95, 102, 355, Nuv. 417, 1123, Vesp. 616, 617, 676, 1253,1393, Pa. 703, 916, 1323, 1354, Av. 588, Lis. 196; 1227, Tesm. 393, 420, 807, 734, Ra. 1150, 1320, Ass. 45, 141, 227, 606, 1139, Riq. 644, 737, 807, 1084, 1121, fr. 219, fr. 351, fr. 364, fr. 365, fr. 613, fr. 614
Cratino fr. 199, fr. 299, fr. 462
Êupolis fr. 128
Ferécrates fr. 76, fr. 113, fr. 162
Frínico Côm. fr. 15
Hermipo fr. 24, fr. 38
Metágenes fr. 18
Nicofonte fr. 11
Platão Côm. fr. 188
Teléclides fr. 1, fr. 27

ὀκτώπους – *polvo*
Cratino fr. 80
Platão Côm. fr. 100, fr. 189

ὄξος – *vinagre*
Aristófanes Acarn. 35, Vesp. 331, 1367, Ra. 620, Av. 534, Riq. 720, fr. 158b
Êupolis fr. 355

ὀρίγανον – *orégano*
Aristófanes Acarn. 874, Rã, 602, Ass. 1030, fr. 128

ὄρτυξ – *codorna*
Aristófanes Pa. 789, Av. 707, 870, 1298
Êupolis fr. 226, fr. 269

ὄστρειον – *ostra*
Cratino fr. 8

παλάσιον – *torta de frutas secas*
Aristófanes Pa. 574

πέρδιξ – *perdiz*
Aristófanes Av. 297, 767, 1292, fr. 512
Ferécrates fr. 160
Frínico fr. 55
Hermipo fr. 63
Nicofonte fr. 9

περίκομμα – *carne moída*
Aristófanes Cav. 372, 770, fr. 1286
Metágenes fr. 6

πίσος – *ervilha*
Aristófanes fr. 22
Êupolis fr. 301

πλακοῦς – *torta*

Aristófanes Acarn. 1092, 1125, 1127, Cav. 1190, 1191, 1219, Pa. 869, 1359, Ra. 507, Ass. 223, Riq. 191, 995, 1126, fr. 211

Nicofonte fr. 6, fr. 21

Platão Côm. fr. 121, fr. 188

Teléclides fr. 1, fr. 34

πλευρά – *costela*

Aristófanes fr. 520

Ferécrates fr. 50

πολύπους – *polvo*

Aristófanes fr. 195, fr. 196, fr. 197, fr. 333

Amípsias fr. 6,

Êupolis fr. 117

πόπανον – *torta*

Aristófanes Tesm. 285, Ass. 843, Riq 660, 680

πυριάτη – *leite coalhado*

Aristófanes Vesp. 710

Cratino fr. 149

πυρός – *trigo*

Aristófanes Cav. 277, 407, Vesp. 1405, Pa. 1145, Av. 506, 566, 580, 622, 626, Lis. 1211, Tesm. 94, 813, Ass. 547, Riq. 986, fr. 428

Ferécrates fr. 67

ῥάφανος – *repolho*

Aristófanes Nuv. 981, 1083, Riq. 544, fr. 111

ῥόα – *romã*

Aristófanes Vesp. 1268Pa. 1001, fr. 52, fr. 120, fr. 623

Hermipo fr. 37

ῥύγχος – *focinho de porco*

Aristófanes fr. 478

σέλαχος – *peixe cartilaginoso*

Aristófanes Ass. 1169

Amípsias fr. 8

Êupolis fr. 1

Platão Côm. fr. 57

σεμίδαλις – *farinha de trigo*

Aristófanes fr. 428

Hermipo fr. 63

σηπία – *lula*

Aristófanes Acarn. 351, 1041, Ass. 126, 554, fr. 195, fr. 258, fr. 333

Êupolis fr. 338

σήσαμον – *gergelim*

Aristófanes Acarn. 1092, Vesp. 676, Pa. 869, Av. 159, Tesm. 570

Êupolis fr. 176

σίκυον – *pepino*

Aristófanes Acarn. 520, 1001, fr. 581

Cratino fr. 147

Frínico fr. 26

Platão Côm. fr. 65

σῖτος – *cereal*

Aristófanes Acarn. 197, 548, 758, Cav. 574, 575, 709, Vesp. 557, 716, Pa.137, 138, 163, 312, 723, 1182, Lis. 868, 1204, Ra. 764, 1075, Ass. 234, 355, 715, 866, Riq. 602

σκόμβρος – *peixe cavala*

Aristófanes Cav. 1008, fr. 189, fr. 430

σκόροδον – *alho*

Aristófanes Acarn. 164, 165, 166, 521,550, 761, 813, 831, Cav. 199, 494, 600, 946, 1095, Vesp. 679, 1172, Pa. 258, 502, 1000, Lis. 458, 689, Tesm. 494, Ra. 555, 987, Vesp. 679, Ass. 291, 404, Riq. 718, 818, fr. 5
Cratino fr. 150

σπίνος – *pardal*
Aristófanes Pa. 1149, Av. 1079, fr. 539

σπόγγος – *esponja do mar*
Aristófanes Acarn. 463, Rã. 482, 487, fr. 59
Crates fr. 17
Ferécrates fr. 58

σχελίς – *costela de boi*
Aristófanes Cav. 362, fr. 264
Hermipo fr. 63

σῦκον – *figo*
Aristófanes Acarn. 802, Cav. 529, Vesp. 145, 303, 897, Pa. 558, 575, 598, 1145, 1249, 1324, fr. 110, fr. 479, fr. 581
Êupolis fr. 191
Ferécrates fr. 85. 103, fr. 139
Hermipo fr. 53
Platão Côm. fr. 62
Nicofonte fr. 20

ταγηνίας – *panquecas*
Aristófanes Cav. 929
Cratino fr. 130
Metágenes fr. 6
Nicofonte fr. 6

τάριχος – *peixe em conserva*
Aristófanes Acarn. 967, 1101, Cav. 1247, Vesp. 491, Pa. 563, Ra. 558, fr. 207, fr. 347, fr. 405, fr. 639
Crates fr. 19
Cratino fr. 44
Êupolis fr. 199
Hermipo fr. 10, fr. 63
Ferécrates fr. 26, 190,
Platão Côm. fr. 49, fr. 211

τέμαχος – *peixe fatiado*
Aristófanes Acarn. 881, 1100, Cav. 283, 1177, Nuv. 339, Rã. 517, Ass. 606, 842, 1169, Riq. 894
Cratino fr. 154
Ferécrates fr. 50, fr. 113
Frínico Côm. fr. 59
Metágenes fr. 6

τευθίς – *lula*
Aristófanes Acarn. 1153, Cav. 929, 934, fr. 333
Ferécrates fr. 50, fr. 137
Metágenes fr. 6

τεῦτλον – *beterraba*
Aristófanes Pa. 1014, Rã. 942, fr. 128
Ferécrates fr. 103
Crates fr. 16

τράγημα – *frutas secas*
Aristófanes Acarn. 1091, Rã. 510, Ass. 844, Riq. 190, 996
Êupolis fr. 399

τρασιά – *figos secos*
Aristófanes Nuv. 50

τρίγλη – *tainha vermelha*
Cratino fr. 62, fr. 358
Platão Côm. fr. 189

τριχίς – *anchova*

Aristófanes Acarn. 551, Cav. 662, Ass. 56, fr. 426
Êupolis fr. 156

τροφαλίς – *queijo fresco*
Aristófanes Vesp. 838
Êupolis fr. 299
Hermipo fr. 63

τροχίλος – *carricinha*
Aristófanes Acarn. 876, Pa. 1004, Av. 79, 80

τρύξ – *vinhete*
Aristófanes Nuv. 50, Vesp. 1309, Pa. 576, Av. 302, 979, Riq. 1085, 1086, fr. 111, 402, 406

τυρός – *queijo*
Aristófanes Acarn. 1125, Cav. 479, 480, 771, 854, Vesp. 676, 838, 896, 910, 913, 938, 956, 963, Pa. 368, 1129, Av. 533, 1579, 1580, Lis. 231, 232, Ra. 559, 1369, fr. 7
Cratino fr. 136, fr. 400
Êupolis fr. 361
Teléclides fr. 27
Ferécrates fr. 50

ὗς – *porco*
Aristófanes Pa. 24, 927, Riq. 820, 1106
Platão Côm. fr. 27
Hermipo fr. 46

φάγρος – *sargo*
Amípsias fr. 8
Êupolis fr. 42
Metágenes fr. 6
Platão Côm. fr. 57

φακός – *lentilha*
Aristófanes Cav. 1007, Vesp. 811, 814, 918, 984, Riq. 192, 1004, fr. 23, fr. 164, fr. 222 165, fr. 405, fr. 590
Êupolis fr. 378
Ferécrates fr. 26, fr. 73

φαλαρίς – *galinha d'água*
Aristófanes Acarn. 875

φάσηλος – *feijão*
Aristófanes Pa. 1144

φάττα/φάσσα – *pomba*
Aristófanes Acarn. 1104, 1106, Pa. 1004, Av. 303

φύσκη – *chouriço*
Aristófanes Cav. 364, fr. 264, fr. 702
Cratino fr. 175
Ferécrates fr. 50, fr. 113
Platão Côm. fr. 17

χάν/χήν – *ganso*
Aristófanes Acarn. 878, Pa. 1004, Av. 707
Cratino fr. 249

χελιδών – *andorinha*
Aristófanes Cav. 419, 422, Pa. 800, Av. 714, 1151, 1293, 1301, 1412, 1417, 1681, 1682, Lis. 770, 775, Tesm. 1, Rã. 93, 681, fr. 581

χῖδρον – *grão de trigo*
Aristófanes Cav. 806, Pa. 595

χόλιξ – *tripa*
Aristófanes Cav. 1179, Vesp. 1144, Pa. 717, Rã. 576, fr. 83, fr. 702
Ferécrates fr. 113

χόνδρος – *farinha de aveia*
Aristófanes Acarn. 521, Vesp. 737, fr. 208, fr. 428
Hermipo fr. 63

Ferécrates fr. 113

χορδή – *linguiça*
Aristófanes Acarn. 1040, 1119, Cav. 214, 315, Nuv. 455, Rã. 339, fr. 702
Cratino fr. 205
Ferécrates fr. 137

ψῆττα – *peixe barbudo*
Aristófanes Lis. 115, 131
Platão Cômic. fr. 114

ᾠόν – *ovo*
Aristófanes Lis. 856, Av. 673, 695, fr. 193, fr. 194
Êupolis fr. 399

Referências bibliográficas

Edições e traduções de Aristófanes:

Austin, C. e Olson, S. D. *Aristophanes: Tesmophoriazusae*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Capra, A. *Aristofane: Donne al Parlamento*. Roma: Carocci Editore, 2010.

Cavallero, P. et alii. *Aristófanes: Riqueza*. Buenos Aires: Facultad de Filosofia y Letras UBA, 2002.

____. *Aristófanes: Nubes*. Buenos Aires: Facultad de Filosofia y Letras UBA, 2008.

Coulon, V. *Aristophane – tome I: Les Acharniens, Les Cavalier, Les Nuées.* Texto estabelecido por V. Coulon e Traduzido por H. Van Daele. Paris: Belle Lettre, 1964 [1923].

____. *Aristophane – tome II: Les Guêpes, La Paix*. Texto estabelecido por V. Coulon e Traduzido por H. Van Daele. Paris: Belle Lettre, 1969 [1924].

____. *Aristophane – tome III: Les Oiseaux, Lysistrata*. Texto estabelecido por V. Coulon e Traduzido por H. Van Daele. Paris: Belle Lettre, 1963 [1928].

Dover, J. K. *Aristophanes: Clouds*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

____. *Aristophanes: Frogs*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

Drumond, G. *Aristófanes: Paz*. São Paulo: Curitiba: Appris, 2020.

Duarte. A. S. *Aristófanes: Aves*. São Paulo: HUCITEC, 2000a.

____. *Aristófanes - Duas comédias: Lisístrata e As tesmoforiantes*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Dunbar, N. *Aristophanes: Birds*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1998.

Grilli, A. *Aristofane: Gli Uccelli*. Milano: BUR Rizzoli, 2018 [2006].

Hall, F. W. e Geldart, W. M. *Aristophanis Fabulae*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1906.

Henderson, J. *Aristophanes I: Acharnians, Knights*. New York: Harvard University Press, 1998a.

____. *Aristophanes II: Clouds, Wasps, Peace.* New York: Harvard University Press, 1998b.

____. *Aristophanes III: Birds, Lysistrata, Women at the Thesmophoria.* New York: Harvard University Press, 2000.

____. *Aristophanes IV: Frogs, Assemblywomen, Wealth.* New York: Harvard University Press, 2002.

Kury, M. G. *Aristófanes: As Vespas, As Aves, As Rãs.* Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Landfester, M. *Aristophanes: Lysistrate: Text, Übersetzung und Kommentar*. Berlin: de Gruyter, 2019.

Lópes Eire, A. *Arisófanes: Las Asambleístas*. Barcelona: BOSCH Casa Editorial, 1986.

Lanza, D. *Aristofane: Acarnesi*. Roma: Carocci Editore, 2012.

Lenz, L. *Aristophanes: Wespen*. Berlin: de Gruyter, 2014.

Mastromarco, G. *Commedie di Aristofane – Volume primo*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1983.

Mastromarco, G. e Totaro, P. *Commedie di Aristofane – Volume secondo*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2006.

MacDowell, D. M. *Aristophanes: Wasps*. Oxford: Oxford University Press, 1971

Olson, *Aristophanes: Peace*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1998.

____. *Aristophanes: Acharnians.* Oxford: Oxford Clarendon Press, 2002.

Olson, S. D. e Biles, Z. *Aristophanes: Wasps*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Paduano, G. *Aristofane: La Pace.* Milano: BUR Rizzoli, 2002.

Sommerstein, A. H. *The Comedies of Aristophanes, Vol. 1: Acharnians*. Warminster: Aris & Phillips, 1980.

____. *The Comedies of Aristophanes, Vol. 2: Knights.* Warminster: Aris & Phillips, 1981.

____. *The Comedies of Aristophanes, Vol. 3: Clouds.* Warminster: Aris & Phillips, 1982.

____. *The Comedies of Aristophanes, Vol. 4: Wasps.* Warminster: Aris & Phillips, 1983.

____. *The Comedies of Aristophanes, Vol. 5: Peace.* Warminster: Aris & Phillips, 1985.

____. *The Comedies of Aristophanes, Vol. 6: Birds.* Warminster: Aris & Phillips, 1987.

Souza e Silva, M. F. *Aristófanes: Os Acarnenses*. Coimbra: INIC, 1988.

____. *Aristófanes: Os Cavaleiros*: Brasília/São Paulo: Editora da UNB/Imprensa Oficial do Estado, 2000.

Van Leeuwen, J. *Aristophanis Nubes cum prolegomenis et commentariis*. Leiden: A.W. Sijthoff, 1898.

____. *Aristophanis Equites cum prolegomenis et commentariis.* Leiden: A.W. Sijthoff, 1900.

____. *Aristophanis Acharnenses cum prolegomenis et commentariis.* Leiden: A.W. Sijthoff, 1901.

____. *Aristophanis Aves cum prolegomenis et commentariis.* Leiden: A.W. Sijthoff, 1902.

____. *Aristophanis Plutus cum prolegomenis et commentariis.* Leiden: A.W. Sijthoff, 1904.

____. *Aristophanis Vespae cum prolegomenis et commentariis.* Leiden: A.W. Sijthoff, 1909.

Wilson, N. G. *Aristophanis Fabulae*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Edições e traduções dos fragmentos cômicos:

Austin, C. *Comicorum Graecorum Fragmenta in Papyris Reperta*, Berlin: Walter de Gruyter, 1973.

Bagordo, A. *Fragmenta Comica v. 4: Telekleides*. Heidelberg: Verlag Antike, 2013.

Bakola, E. *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Bianchi, F. P. *Fragmenta Comica v. 3.1: Kratinos, Einleitung und Testimonia*. Heidelberg: Verlag Antike, 2017.

____. *Fragmenta Comica v. 3.2: Kratinos, Archilochoi - Empipramenoi*. Heidelberg: Verlag Antike, 2016.

Bonanno, M. G. *Studi su Cratete Comico*. Padua: Éditrice Antenore, 1972.

Comentale, N. *Fragmenta Comica v. 6: Hermippos*. Heidelberg: VerLag Antike, 2017.

Edmonds, J. M. *The Fragments of Old Comedy*. Vol. 1. Leiden: E. J. Brill, 1957.

Franchini, E. *Fragmenta Comica v. 5.3: Ferecrate. Krapataloi-Pseudherakles (frr. 85-163)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020.

Geissler, P. *Chronologie der Altattischen Komodie*. Berlin: Weidmann, 1925.

Hunter, R. L. *Eubulus: The fragments*. Cambridge: Cambridge Classical Texts and Commentaries, Series Number 24, 1983.

Kassel, R. e Austin, C. *Poetae Comici Graeci*. Berlin, 1983–.

Kock, T. *Comicorum Atticorum Fragmenta*. Leipzig, 1880–8.

Meineke, A. *Fragmenta comicorum Graecorum*. Berlin, 1839-1857.

Olson, S. D. (Ed.). *Broken Laughter: Selected fragments of Greek Comedy*. New York: Oxford University Press, 2007.

____. *Fragmenta Comica v. 8. 1: Eupolis - Einleintung, Testimonia und Aiges – Demoi (frr. 147 -325)*. Heidelberg: Verlag Antike, 2017.

____. *Fragmenta Comica v. 8. 2: Eupolis frr. 147 -325*. Heidelberg: Verlag Antike, 2016.

____. *Fragmenta Comica v. 8. 3: Eupolis frr. 326-497*. Heidelberg: Verlag Antike, 2014.

Orth, C. *Fragmenta Comica v. 9.2: Aristomenes - Metagenes*. Heidelberg: Verlag Antike, 2014a.

_____. *Fragmenta Comica v. 1.1: Alkimenes - Kantharos*. Heidelberg: Verlag Antike, 2014b.

_____. *Fragmenta Comica v. 1.2: Leukon - Xenophilos*. Heidelberg: Verlag Antike, 2014c.

Pellegrino, M. *Fragmenta Comica v. 15: Nikophon*. Heidelberg: Verlag Antike, 2013.

Perrone, S. *Fragmenta Comica v. 2: Cratete*. Heidelberg: Verlag Antike, 2019.

Rehrenböck, G. R. *Pherekrates-Studien*. Wien, 1985.

Saconni, K. A. *Fragmentos de Aristófanes (Aristophanis fragmenta)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020.

Stama, F. *Fragmenta Comica v. 7: Phrynichos*. Heidelberg: VerLag Antike, 2014.

Storey, I. C. *Eupolis: Poet of Old Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

____. (Ed.). *Fragments of old comedy – Alcaeus to Diocles, Vol. I*. Cambridge/MA: Harvard University Press, 2011a.

____. (Ed.). *Fragments of old comedy – Diopeithes to Pherecrates, Vol. II*. Cambridge/MA: Harvard University Press, 2011b.

____. (Ed.). *Fragments of old comedy – Philonicus to Xenophon – Adespota, vol. III*. Cambridge/MA: Harvard University Press, 2011c.

Traduções de obras da Antiguidade:

Bruna. J. *Horácio: Arte Poética*. In: *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
Cavalcanti de Souza, J. *Platão: O Banquete*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
Coelho, F. *Aristóteles: As categorias*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.
Dezotti, M. C. C. *Esopo: Fábulas completas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
Ferreira, N. H. S. *Galeno: A faculdade dos alimentos: livro I*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020.
Lafer, M. C. N. *Hesíodo: Trabalhos e Dias*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
Lopes, D, R. *Protágoras de Platão*. São Paulo. Perspectiva: 2017.
Muniz, F. *Platão: Filebo*. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2012.
Paleikat, J. e Costa, J. C. *Platão: Político*. In: *Os pensadores: Platão*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
Rocha Pereira, M. H. *Platão: República*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2017.
Rosado Fernandes, R. M. e Granwher, M. G. P. *Tucídides: História da Guerra do Peloponeso*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.
Serra, O. *Hino Homérico a Deméter*. São Paulo: Odysseus, 2009.
Teixeira da Mata, J. V. *Aristóteles: Da interpretação*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
Torrano, J. A. A. *Ésquilo: Tragédias*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
Valente, M. A. *Aristóteles: Poética*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.
Werner, C. *Homero: Odisseia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Estudos, Artigos e Capítulos de livros:

Althusser, L. *Por Marx*. Trad. Maria Leonor Loureiro. Campinas: Editora da Unicamp, 2015 [1965].
Amemiya, T. *Economy and Economics of Ancient Greece*. Londres: Routledge, 2007.
Amouretti, M-C. "Cidades e Campos Gregos". In: Flandrin, J-L. e Montanari, M. *História da Alimentação*. Trad. Luciano Vieira Machado e Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2015 [1996].
Ambler, W. "On the Anabasis of Trygaeus". In: Frost, B. e Mhire, J. J. (Org.). *The Political Theory of Aristophanes: Explorations in Poetic Wisdom*. Nova York: State University of New York Press, 2014.
Anderson, P. *Passagens da Antiguidade ao Feudalismo*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Brasiliense, 1987 [1974].
Arantes, P. *O novo tempo do Mundo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.
Arnheim, M. T. W. *Aristocracy in Greek Society*. Londres: Thames and Hudson. 1977.
Arnott W. G., "From Aristophanes to Menander", *Greece & Rome* 19, 1972, p. 65-80.
Assunção. T. R. "Lotófagos (*Odisseia* IX, 82-104): comida floral fácil e risco de desistência". *CLÁSSICA - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 29, p. 273-294, 2016.

____. “O banquete e as narrativas na Odisseia”. *Romanitas*, v. 2, p. 100-115, 2013.

____. “Boa comida em banquetes como razão para arriscar a vida: o discurso de Sarpédon a Glauco (*Ilíada* XII 310-328)”. *Nuntius Antiquus*, v. 1, p. 1-17, 2008.

Austin, M. e Vidal-Naquet, P. *Economia e Sociedade na Grécia Antiga.* Trad. de António Gonçalves e António Nabarrete. Lisboa: Edições 70, 1986 [1972].

Badian, E. (ed.) *Ancient Society and Institutions: Studies Presented to Victor Ehrenberg on his 75th Birthday*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1966.

Bakhtin, M. “As formas de cronotopo no romance” in: *Questões de literatura e estética: A teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardine, José Pereira Junior, Augusto Góes Junior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade São Paulo: Ed. HUCITEC, 2010 [1938].

Bakola, E. *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

____. “The Drunk, the Reformer and the Teacher: Agonistic Poetics and the construction of persona in the Comic Poets of the Fifth Century”. *The Cambridge Classical Journal* 54, 2008, p. 1-29.

____. “Old Comedy Disguised as Satyr Play: A New Reading of Cratinus’ Dionysalexandros”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 154, 2005, p. 46-58.

Bakola, E.; Prauscello, L. e Telò, M. (Org.) *Greek Comedy and the Discourse of Genre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Baldry, H. C. “The Idler’s Paradise in Attic Comedy”. *Greece & Rome* Vol. 22, No. 65, 1953, p. 49-60.

Balot, R. K. *Greed and Injustice in Classical Athens*. NY: Princeton University Press, 2001.

Barrenechea, F. *Comedy and religion in classical Athens: narratives of religious experiences in Aristophanes’ Wealth*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

Battaglia, E. *Artos. II lessico delta panificazione nei papiri greci*. Milão: Università del Sacro Cuore, 1989.

Beta, S. “I rivali di Aristofane”. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 70, No. 1, 2002, pp. 141-146.

____. *Il linguagio nelle commedie di Aristofane: parola positiva e parola negativa nella commedia antica*. Roma: Bollettino di Classici, Supplemento 21/22, 2004.

Bierl, A. “Utopia”. In: Sommerstein, A. H. (Org.). *The Encyclopedia of Greek Comedy*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2019, p. 989-991.

Biles, Z. P. “Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes”. *The American Journal of Philology*, Vol. 123, No. 2, 2002, p. 169-204.

____. *Aristophanes and the Poetics of Competition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

____. “Aristophanes’ Victory Dance: Old Poets in the Parabasis of Knights”. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* Bd.136, 2001, p.195-200.

____. “Exchanging Metaphors in Cratinus and Aristophanes”. In: *Ancient Comedy and Reception - Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. S. Douglas Olson (Ed.). Berlin: De Gruyter, 2014.

Bresson, A. *The Making of the Ancient Greek Economy: Institutions, Markets, and Growth in the City-States*. New Jersey: Princeton University Press, 2015.

Bonanno, M.G. *Studi su Cratete Comico*. Éditrice Antenore: Padua, 1972.

Bowie, A. M. *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

____. "Myth and Ritual in the Rivals of Aristophanes". In: Harvey, D. e Wilkins, J. *The Rivals of Aristophanes*, London: The Classical Press of Wales, 2000, p. 317–39.

____. "Thinking with Drinking: Wine and the Symposium in Aristophanes", *Journal of Hellenic Studies* 117, 1997, p. 1–21.

Bowie, E. L. "Who Is Dicaeopolis?" *The Journal of Hellenic Studies* Vol. 108, 1988, p. 183-185.

Boys-Stones, G. (ed.) *Metaphor, Allegory and the Classical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Brown, A. S. "Aphrodite and the Pandora Complex". *The Classical Quarterly* 47, 1997, p. 26-47.

Bücher, K. *Études d'Histoire et d'Économie Politique*. Trad. Alfredo Hansay. Bruxelas/Paris: Henri Lamertin/Félix Alcan, 1901 [1893].

Burkert, W. *Homo Necans*. Trad. P. Bing. Los Angeles: University of California Press, 1983 [1972].

Calame C. *Thesee et l'imaginaire athenien: legende et culte en Grece antique*. Lausanne: Editions Payot, 1996.

Campagner, R. *Lessico Agonístico di Aristofane*. Pisa: Edizioni dell'Ateneo, 2001.

Cândido, A. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades, 1998 [1964].

Carey, C. "Comic ridicule and democracy. In: R. Osborne e S. Hornblower (Eds.) *Ritual, Finance, Politics: Athenian democratic accounts presented to David Lewis*, Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 69-83.

Carli, R. *A estética de Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.

Carrière, J. C. *Le Carnaval et la Politique. Une introduction à la comédie grecque suive d'un choix de fragments*. Paris: Centre de Recherches D'Histoire Ancienne, Vol. 26, 1979.

Cartledge, P. "Toward the Spartan Revolution". *Arethusa* 8, 1975, p. 59-84.

____. "Like a Worm i' the Bud? A Heterology of Classical Greek Slavery". *Greece & Rome* 40. 2, 1993, p. 163-80.

____. *Aristophanes and his theater of absurd*. Bristol: Bristol Classical Press, 1990.

Cartledge, P., Cohen, E. E. e Foxhall, L. (Eds.). *Money, Labour and Land: Approaches to the Economies of Ancient Greece*. London e New York: Routledge, 2002.

Cassio, A. C. "Old persian Marika-, Eupolis Marikas and Aristophanes Knights". *The Classical Quarterly* New Series 35, 1985, p. 38-42.

Ceccarelli, P. "Life among the savages and escape from the city in Old Comedy". In: D. Harvey e J. Wilkins, *The Rivals of Aristophanes*, London: The Classical Press of Wales, 2000.

____. “L’Athènes de Périclès: Un ‘Pays de cocagne’? L’idéologie démocratique et l’αὐτόματος βίος dans la comédie ancienne”. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, Vol. 54, No. 3, 1996, p. 109-159.

Clay, J. S. *The Wrath of Athena: Gods and Men in the Odyssey*. Princeton.: Rowman & Littlefield Publishers, 1983.

Compton-Engle, G. “Aristophanes *Peace* 1265–1304: Food, Poetry, and the Comic Genre”, *Classical Philologie* 94, 1999, p. 324–9.

Conti-Bizzarro, F. *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*. Napoles: M. D’Auria, 1999.

____. “Note a Ferecrati”. *Museum Criticum* 25-28, 1990, p. 79-121.

Corbel-Morana, C. *Le Bestiaire d’Aristophane*. Paris: Belles Lettres, 2012.

Crowther, N. B. “Water and Wine as Symbols of Inspiration”. *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 32, Fasc. 1/2, 1979, p. 1-11.

Csapo, E. “A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697 (“TelephusTravestitus”)”, *Phoenix* 40, 1986, p. 379–92.

____. “Deep Ambivalence: Notes on a Greek Cockfight”, *Phoenix* 47, 1993, p.1–28.

Csapo, E. e William J. S. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Curtis, A. *Ancient Food Technology*. Leiden: Brill, 2001.

Dalby, Andrew. *Food in the Ancient World from A-Z*. Nova York: Routledge, 2003.

____. *Siren Feasts: A History of Food and Gastronomy in Greece*. New York: Routledge, 1995.

Davidson, A. *The Oxford Companion to Food*. New York: Oxford University Press, 1999.

Davidson, J. *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens*. London: 1997.

____. “Fish, sex and revolution in Athens”. *The Classical Quarterly* 43, 1993, p. 53-66.

de Ste. Croix, G. E. M. *The Origins of The Origins of the Peloponnesian War*. London. Duckworth. 1972.

____. “The Political Outlook of Aristophanes”. In: Segal, E. *Oxford readings in Aristophanes*. Oxford/New York : Oxford University Press, 1996.

____. *The Class Struggle in Ancient World*. London: Duckworth, 1981.

Denniston, J. D. “Technical Terms in Aristophanes”. *The Classical Quarterly* 21, 1927, p. 113-21.

____. *The Greek particles*. Oxford: Clarendon Press, 1934.

Detienne, M. *Les Jardin d’Adonis – La mythologie des aromates en Grèce*. Paris: Gallimard, 1972.

Detienne, M.; Vernant, J. P. *La Cusine du sacrifice en pays grec*. Paris: Gallimard, 1979.

Dobrov, G. W. *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997.

____. *Figures at Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2001.

____. “Comedy and the Satyr-Chorus”. *Classical World* 100, 2007.

____. (Ed.). *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*. Leiden: Brill, 2010.

Dodds, E. R. *Os gregos e o irracional*. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Editora Escuta, 2002 [1951].

Dorey, T. A. "Aristophanes and Cleon". *Greece and Rome* 25, 1956, p. 132–39.

Dover, K. J. *Aristophanic comedy*. Berkeley: University of California, 1972. p. 101-120.

____. *Greek and the Greeks*: collected papers. Oxford: Blackwell, 1987.

Duarte, A. S. *O dono da voz e a voz do dono – a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2000b.

Durante, M. *Sulla preistoria dela tradizione poética greca – Parte seconda: Risultante dela comparazione indoeuropea*. Roma: Ediozioni Dell'Ateneo, 1976.

Dumézil, G. *Mitra-Varuna*. Paris: Gallimard, 1948.

Eagleton, T. *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Luis Carlos Borges Silvana Vieira. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997 [1991].

Edwards, A. T. "Historicizing the Popular Grotesque: Bakhtins Rabelais and His World and Attic Old Comedy". In: Branham, R. B. *Bakhtin and the classics*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2002.

____. "Aristophanes' Comic Poetics: Τρύξ, Scatology, Σκῶμμα". *Transactions of the American Philological Association* Vol. 121, 1991, p. 157-179.

Ehrenberg, V. *The People of Aristophanes: A Sociology of Old Attic Comedy*. New York: Schocken Books, 1962 [1951].

Elias, N. *O processo civilizacional*. Trad. Lídia Campos Rodrigues. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989 [1939].

Finley, M. *Economia e Sociedade na Grécia Antiga*. Trad. de Marylene Pinto Michael. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013 [1981].

____. *The Ancient Economy*. Los Angeles: University of California Press, 1974.

____. "Utopianism ancient and modern". In: Wolff, K. H. e Moore, B. (Org). *The Critical spirit: essays in honor of Herbert Marcuse*. Boston: Beacon Press, 1967.

Fisher, N. R. E. "Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes" *Acharnians*", *Greece & Rome* 40, 1993, p. 31–47.

____. "Gymnasia and Social Mobility in Athens". In: Cartledge, P. et alii (Org.). *Kosmos: Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

____. "Symposiasts, fish-eaters and flatterers: social mobility and moral concerns". In: Harvey, D. e Wilkins, J. (Org.). *The Rivals of Aristophanes*. London: The Classical Press of Wales, 2000.

Flandrin, J-L. e Montanari, M. *História da alimentação*. Trad. Luciano Vieira Machado e Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2015 [1996].

Franco Jr., H. *Em Busca do Paraíso Perdido*. Cotia/SP e Araçoiaba da Serra/SP: Ateliê Editorial e Editora Mnēma, 2021.
Foley, H. P. "Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*", *Journal of Hellenic Studies* 108, 1988, p. 33–47.
Fontaine, M. e Scafuro, A. C. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford. Oxford University Press, 2014.
Fraenkel, E. *Plautinisches im Plautus*. Berlin: Georg Olms Verlag, 1922.
Frost, B. e Mhire, J. J. (Org.). *The Political Theory of Aristophanes: Explorations in Poetic Wisdom*. New York: State University of New York Press, 2014.
Gallego, J. "La agricultura en la Grecia antigua. Los labradores y el despegue de la pólis". *Historia Agraria* nº 32 (2004), p.13-33.
Garnsey, P. *Food and Society in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
Garnsey, P. e Sailer, R. *The Roman Empire: Economy, Society and Culture*. London: Duckworth, 1987.
García Soler, M. J. "Un Posible reflejo de la Utopía Gastronómica en los Yambos de Solon". In: *ΤΙΜΗΣ ΧΑΡΙΝ – Homenaje al professor Pedro A. Gainzaraian*. Universidad del País Vasco, 2002.
____. "Hacia las Orígenes de la literatura gastronómica: el calendário de Ananio (fr. 5 West)". *Studia Philologica Valentina* vol. 6, n.s. 3, 2002-2003, p. 37-57.
____. "Un uso metafórico del vino en Aristófanes: las vinosas treguas de *Acarnienses*, 186-200". *Veleia* 20, 2003, p. 385-392.
____. "La fruta en la vida cotidiana de los antiguos griegos". *RIVAR*. Revista Iberoamericana de viticultura, agroindustria y ruralidad, 2015.
____. "La salsa de la Guerra (Aristófanes, *Paz* 236-288)". In: Javier Alonso Aldama - Cirilo García Román - Idoia Mamolar Sánchez (eds.), *ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΕΡΟΥ. Homenaje a la Profesora Olga Omatos, Vitoria-Gasteiz*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2007, p. 277-289.
____. "Panes y pasteles en el ritual griego", in: Á. M. Fernández, B. O. Villaro, H. V. López, H. Z. Salamanca (Eds.), *Ágalma. Ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García Teijeiro*, Valladolid, 2014, p. 905-910.
____. "El pescado en la comedia griega", in: Eire, A. L. (ed.), *Sociedad, política y literatura. Comedia Griega Antigua*. Actas del I Congreso Internacional, Salamanca, LOGO: Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica, 1997, p. 279-285.
____. "La figura de Heracles en la comedia y el drama satírico", In: J. de la Villa, P. Cañizares, E. Falque, J. F. González, J. Siles (Eds.), *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico. Actas del XIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, 2015.
____. "El cocinero cómico: maestro de los fogones y de la palabra", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 18, 2008, p. 145-158.
Geissler, P. *Chronologie der Altattischen Komodie*. Berlin: Weidmann, 1925.
Gilula, D. "Comic food and food for comedy". In: J. Wilkins, D. Harvey & M. Dobson (Eds.) *Food in Antiquity*, Exeter: University of Exeter, 1995, p. 386-99.

Girard, R. *Le Sacrifice*. Paris: Bibliothèque Nationale, 2003.

Goldhill, S. *The poet's voice. Essays on poetics on greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Gomme, A. W. "Aristophanes and Politics," *Classical Review* 52 (3), 1938, p. 97–109.

Graf, F. *Griechische Mythologie*. München: Artemis, 1985.

Green, J. R. "On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 32, 1991, p. 15–52.

Hall, E. "Female figures and metapoetry in Old Comedy". In: Harvey, D. e Wilkins, J. (Org.). *The Rivals of Aristophanes*. London: The Classical Press of Wales, 2000.

Halliwell, S. "Authorial Collaboration In the Athenian Comic Theatre". *Greek, Roman and Byzantine Studies* 30, 1989, p. 515-28.

____. "Aristophanic Satire". *The Yearbook of English Studies* 14, 1984, p. 6–20.

Handley, E. W. "P.OXY 2806: A Fragment of Cratinus?", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 29, 1982a, p. 109–17.

____. "Aristophanes' Rivals". *PCA* 79, 1982b, p.23-25.

Harris, E. M. e Lewis, D. M. "Markets in Classical and Hellenistic Greece". In: Harris, E. M., Lewis, D. M. e Woolmer, M. *The Ancient Greek Economy: Markets, Households and City-States*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Harvey, D. e Wilkins, J. (Org.). *The Rivals of Aristophanes*. London: The Classical Press of Wales, 2000.

Heath, M. "Aristophanes and His Rivals". *Greece & Rome*, Vol. 37, No. 2, 1990, p. 143-158.

____. *Political Comedy in Aristophanes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.

Henderson, J. *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. New York: Oxford University Press, 1991.

____. "The Dēmos and the Comic Competition". In: Winkler, J. J. e Zeitlin, F. (Ed.). *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its social context*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Hobsbawm, E. "Introdução". In: K. Marx. *Formações economicas pré-captalistas*. Trad. João Maia, 1981 [1964].

Hoffman, W. *Ad antiquae Atticae comoediae historiam symbolae*. Berlin, 1910.

Hubbard, T. K. *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

____. "Attic comedy and the development of theoretical rhetoric". In: Worthington, I. A *Companion to Greek Rhetoric*. Oxford: Blackwell, 2007.

Hunter, R. "Attic comedy in the rhetorical and moralizing traditions". In: M. Revermann (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Jardé, A. *Les céréales dans l'antiquité grecque.* Paris: Édition Boccard, 1979.

Jasny, N. *The Wheats of Classical Antiquity*. Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science, Series LXII, No. 3., 1944.

Kanavou, N. *Aristophanes' comedy of names: a study on speaking names in Aristophanes*. Berlin: Hubert & Co, 2011.

Kidd, S. *Nonsense and Meaning in Ancient Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Konstan, D. "A World without slaves: Crates' Thêria". In: Marshall, C. W. e Kovacs, G. (Ed.). *No Laughing Matter: Studies in Athenian Comedy*. London: Bristol Classical Press, 2012.

____. *Greek comedy and ideology*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Kron, G. "Agriculture". In: Wilkins, J e Nadeau, R. *A companion to Food in Ancient World*. Oxford: Blackwell, 2015.

Kurke, L. "Ancient Greek Board Games and How to Play Them", *Classical Philologie* 94, 1999, p. 247–67.

Kyriakidi, N. *Aristophanes Und Eupolis*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007.

Lefkowitz, M. "The Poet as Hero: Fifth-Century Autobiography and Subsequent Biographical Fiction", *The Classical Quarterly* 28, 1978, pp. 459–69.

___. "The Rivalry between Aristophanes and Kratinos". In: Harvey, D. e Wilkins, J. *The Rivals of Aristophanes*. London: Classical Press of Wales, 2000, p. 15–20.

Lesky, A. *Historia de la literatura griega*. Trad. José Díaz-Regañon López e Beatriz Romero. Madrid: RBA, 2009 [1963].

Leukart, A. "Homerich ἀτρύγετος", In: Annemarie Etter (ed.). *O-o-pe-ro-si: Festschrift für Ernst Risch zum 75. Geburtstag*. Berlim: De Gruyter, 1986, pp. 340-5.

Lévi-Strauss, C. *O cru e o cozido*. Trad. Beatriz Perrono-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [1964].

____. *Antropologia Estrutural*. Trad. Beatriz Perrono-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008 [1958].

Lewis, D. M. "Commodities in Classical Athens: The evidence of Old Comedy". In: Harris, E. M., Lewis, D. M. e Woolmer, M. *The Ancient Greek Economy: Markets, Households and City-States*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Liverani, M. *The Ancient Near East: History, Society and Economy*. London: Routledge, 2013.

Lukács, G. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. São Paulo: Boitempo, 2016 [1952].

____. *Estética: La peculiaridad de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. Vol. 1. Barcelona: Grijalbo, 1965a [1963].

____. *Estética: La peculiaridad de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. Vol. 2. Barcelona: Grijalbo, 1966 [1963].

____. *Estética: La peculiaridad de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. Vol. 3. Barcelona: Grijalbo, 1965b [1963].

____. *Estética: La peculiaridad de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. Vol. 4. Barcelona: Grijalbo, 1965c [1963].

____. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968 [1957].

____. *História e Consciência de Classe*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: WMF, 2018 [1922].

____. *Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2000 [1916].

____. *A Alma e as Formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MacDowell, D. M. *Aristophanes and Athens: An Introduction to the Plays*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Marshall, C. W. "Comic Technique and the Fourth Actor", *The Classical Quarterly* 47, 1997, p. 77–84.

Marshall, C. W. e Kovacs, G. (Ed.). *No Laughing Matter: Studies in Athenian Comedy*. London: Bristol Classical Press, 2012.

Marx. K. *Das Kapital I*. Frankfurt/Berlin/Viena: Verlag Ullstein Materialen, 1969 [1864].

____. O 18 *Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011 [1852].

____. *Grundrisse*. Trad. Mario Duyaer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011 [1857-58].

____. *Capital: vol. 1*. Trad. Rubens Ederle. São Paulo: Boitempo, 2013 [1890].

____. *Capital: vol. 2*. Trad. Rubens Ederle. São Paulo: Boitempo, 2014 [1884-85].

____. *Capital: vol. 3*. Trad. Rubens Ederle. São Paulo: Boitempo, 2017 [1894].

____. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004 [1844].

____. *Diferença entre a filosofia da natureza de Demócrito e Epicuro*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2018 [1841].

Mauss, M. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo; Cosac Naify, 2003 [1950].

Mauss, M. e Hubert, H. *Sobre o Sacrifício*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1968].

Mayer, E. "La evolución económica de la Antigüedad". In: *El historiador y la Historia antigua*. Trad. Carlos Silva. Buenos Aires/Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Millis, B. W. e Olson, S. D. *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens*. Boston/Leiden: Brill, 2012.

Mhire, J. J. e Frost, B. P. *Aristophanes' Political Theory: Explorations in Poetic Wisdom*. Albany, NY: State University of New York Press. 2014.

Moraes, A. P., Magalhães, B. e Moreira, L (Orgs.). *Estética e Crítica Literaria. Reflexões acerca do pensamento estético em Lukács e Marx*. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

More, T. *Utopia*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla e Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: 2021 [1516].

Mumford, L. "Utopia. The city and the machine". *Daedalus* 94, 1965, p. 271-92.

Murray, O. (Ed.). *Sympotica*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Nacify, C. e Zanatta, I. (Orgs). *Introdução à estética de Georg Lukács*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2019.

Napolitano, M. "Callia, Alcibiade, Nicia: i *Kolakes* di Eupoli come commedia politica". *SemRom* 1, 2005, p. 45-66.

Nelson. S. *Aristophanes and His Tragic Muse: Comedy, Tragedy and the Polis in 5th Century Athens*. Leiden: Brill, 2016.

Nietzsche, F. O *Nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

Norwood, G. *Greek Comedy*. London: Methuen, 1931.

Nutton, V. *Ancient Medicine*. London: Routledge, 2004.

Ober, J. *Mass and Elite in Democratic Athens*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Olson, S. D. (Ed.). *Broken Laughter: Selected fragments of Greek Comedy*. New York: OUP, 2007.

____. *Ancient Comedy and Reception - Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. Berlin: De Gruyter, 2014.

Olson, S. D. e Sens, A. *Archestratos of Gela: Greek Culture and Cuisine in the Fourth Century BCE - Text, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Olson, S. D. e Sens, A. *Matro of Pitane and the Tradition of Epic Parody in the Fourth Century BCE: Text, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

O'Sullivan, N. "Aristophanes's First Critic: Cratinus fr. 342 K-A". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. Supplement No. 87, 2006, p. 163-169.

Parker, L. P. E. *The Songs of Aristophanes*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Pellegrino. M. *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'Archaia*. Bologna: Patron, 2000.

Perusino, F., *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo: Tre studi su Aristofane*. Urbino: Quattroventi, 1987.

Pickard-Cambridge, A. W. *Dithyramb, Tragedy, and Comedy*. Oxford: Oxford University Press. 1927.

____. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1988 [1968].

Platter, C. *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2007.

Polanyi, K. *A grande transformação*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2021 [1944].

Powell, O. *Galen - On the Properties of Foodstuffs*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Pütz, B. *The Symposium and Komos in Aristophanes*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2003.

Rau, P. *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. München: C. H. Beck, 1967.

Reckford, K. J. *Aristophanes old-and-new comedy (Six Essays in Perspective)*. Chapel Hill: The University of North Carolina, 1987.

Redfield, J. "Drama and community: Aristophanes and some of his rivals". In Winkler, J. J. e Zeitlin, F. (Ed.). *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its social context*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 314-336.

Reece, S. *The Stranger's Welcome*. Michigan: University of Michigan Press, 1993.

Revermann, M. *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

____. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Robertson N. *Legends and Festivals: the Formation of Greek Cities in the Light of Public Ritual.* Toronto: University of Toronto Press, 1993.

Robinson J. (Ed.). *The Oxford Companion to Wine*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Rose, P. W. *Sons of the gods, children of the earth: Ideology and literary form in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

____. *Class in Archaic Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Roselli, D. K. "Social Class". In: Revermann, M. *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 241-258.

Rosen, R. M. *Old Comedy and the Iambographic Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

____. *Making Mockery: The Poetics of Ancient Satire*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

____. "Cratinu's Pytine and the construction of comic self". In: Harvey, D. e Wilkins, J. *The Rivals of Aristophanes*. London: The Classical Press of Wales, 2000.

____. "Aristophanes, old comedy, and Greek tragedy". In: *A Companion to Tragedy*, ed. R. Bushnell. Oxford: Wiley-Blackwell, 2005, p. 251–68.

Rosen, M. R. e Foley, H. P. *Aristophanes and Politics: New Studies*. Columbia Studies in the Classical Tradition 45. Leiden: Brill, 2020.

Rothwell, K. S. *Politics and Persuasion in Aristophanes' Ecclesiazusae*. Leiden: Brill, 1990.

Ruffell, I. "A Total Write-off. Aristophanes, Cratinus, and the Rhetoric of Comic Competition". *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 52, No. 1, 2002, p. 138-163.

____. "Conservative and Radical: Aristophanic Comedy and Populist Debate in Democratic Athens". In: Rosen, M. R. e Foley, H. P. *Aristophanes and Politics: New Studies.* Leiden: Brill, 2020.

____. "The World Turned Upside Down: utopia and utopianism in the fragments of Old Comedy". In: Harvey, D. e Wilkins, J. *The Rivals of Aristophanes*, London: The Classical Press of Wales, 2000.

Russo, C. F. *Aristophanes an author for the stage*. London: Routledge, 1994, p. 90-120.

Rusten, J. (Ed.). *The Birth of Comedy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011.

Schareika, H. *Der Realismus der aristophanischen Komödie. Exemplarische Analysen zur Funktion des Komischen in den Werken des Aristophanes*. Frankfurt/M., Bern, Las Vegas, 1978.

Schmitt-Pantel, P. *La Cité au Banquet*. Paris: Armand Colin Cursus, 1992.

Singer P. N. *Galen: Selected Works*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Slater W. J. *Dining in a Classical Context*. Ann Arbor/MI: University of Michigan Press, 1991.

Sparkes B. "The Greek kitchen". *Journal of Hellenic Studies* 82, 1962, p. 121–37.

Segal, E. *The death of comedy*. Cambridge/MA: Harvard University Press, 2001.

Sells, D. *Parody, Politics and the Populace in Greek Old Comedy*. NY: Bloomsbury Academic, 2018.

Sidwell, K. *Aristophanes the Democrat: The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian war. Cambridge*: Cambridge University Press, 2009.

____. “Authorial Collaboration? Aristophanes’ Knights and Eupolis”. *Greek, Roman and Byzantine Studies* 34, 1993, p. 365-89.

____. “Poetic Rivalry and the Caricature of Comic Poets: Cratinus’ Pytine and Aristophanes’ Wasps”. In: A. Griffiths (Ed.), *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*. London: Volume 66 Bulletin supplement - University of London. Institute of Classical Studies, 1995, p. 56-80.

Silk, M. S. *Aristophanes and the Definition of Comedy*. New York: Oxford University Press, 2000.

Slater, N. W. ”Making the Aristophanic Audience.”*The American Journal of Philology* 120, 1999, p. 351-68.

Slings, R. S. “Figures of speech in Aristophanes”. In: Willi, A. (Ed). *The language of Greek comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 99-110.

Snell, B. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012 [1955].

Sommerstein, A. H. *Talking about Laughter: And Other Studies in Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

____. *Greek Drama and Dramatists*. Londres: Routledge, 2002.

____. “Old Comedians and Old Comedy”, *Drama* 1, 1992, p. 14–33.

____. (Org.). *The Encyclopedia of Greek Comedy*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2019.

Sparkes, B. A. “Treading the grapes”. *Bulletin Antieke Beschaving*, Annual Papers on Classical Archaeology, 51, 1976, p. 47-56.

Storey, I. C. *Eupolis: Poet of Old Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

____. “The Dates of Aristophanes’ Clouds II and Eupolis’ Baptai: A Reply to E. C. Kopff”. *The American Journal of Philology*, Vol. 114, No. 1, 1993, p. 71-84.

____. “Dating and re-dating Eupolis”. *Phoenix*, 1990, p. 1-30.

Storey, I. e Allan, A. *A Guide to Ancient Greek Drama*. Oxford: Blackwell, 2005.

Taplin, O. “Tragedy and Trugedy”. *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 33, No. 2, 1983, p. 331-333.

Taplin, O. e Porciani, L. “Un’alternativa per la datazione dei “*Demi*” di Eupoli”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 72, 2002, p. 23–40.

Telò, M. *Aristophanes and the cloak of comedy*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

____. “The Last Laugh: Eupolis, Strattis and Plato against Aristophanes”. In: Fontaine, M. e Scafuro, A. C. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford. Oxford University Press, 2014a.

____. “Aristophanes vs. Typhon: Co(s)mic Rivalry, Voice and Temporality in *Knights*”. *Ramus* 43, 2014b, p. 25-44.

Tertulian, N. *George Lukács: Etapas de seu pensamento estético*. Trad. Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Editora UNESP, 2008 [2003].

Thompson, H. A. e Wycherley, R. E. *The Agora of Athens*. New Jersey: Princeton University Press, 1972.

Totaro, P. "Cratino, *Pluti*, fr. 171, vv. 13–15 Kassel-Austin", *Annali della Facolta di Lettere e Filosofia dell'Universita degli Studi di Bari*, 42, 1991, p. 11–17.

Tuero, J. L. "Los fragmentos utópicos de *Las bestias* de Crates". In: Ferez, J. A. L. *La comedia griega en sus textos*. Madrid: Ediciones Clássicas, 2014, p. 9-16.

Turner, V. W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Trad. Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. Petrópolis/RJ: Vozes, 2013 [1969].

Versnel, H. S. *Inconsistences in Greek and Roman Religion*. Leiden: Brill, 1993.

Veyne P. B. *Le pain et le cirque: sociologie historique d'un pluralisme politique*. Paris: Editions du Soleil, 1976.

Vickers, M. *Aristophanes and Alcibiades: Echoes of Contemporary History in Athenian Comedy*. Berlin: de Gruyter, 2016.

Vidal-Naquet, P. e Austin, C. *Economia e Sociedade na Grécia Antiga*. Trad. António Gonçalves e António Nabarrete. Lisboa: Edições 70, 1986 [1972].

Villar, P. "Boire seuldans l'antiquité grecque". In: M. Aurell O. Dumoulin F. Thelamon (Org.). *La sociabilité à table: commensalité et convivialité à travers les âges*. Actes du Colloque de Rouen, 1992.

Vine, B. *Aeolic ὄρπετον and Deverbative *-etó- in Greek and Indo-European*. Innsbruck: Institut für Sprachen und Literaturen der Universität Innsbruck, 1998.

Visser, M. *The Rituals of Dinner*. London: Penguin, 1992.

von Möllendorff, P. *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie: Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995.

Watkins, C. "Let us now praise famous grains". *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 122, n 1, 1978, p. 9-77.

Weber. M. *Agrarian Sociology Of Ancient Civilizations*. Trad R. I. Frank. New York: Verso Press 2013 [1887].

____. *A ética protestante e o espirito do capitalismo*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2009 [1920].

____. *Economia e Sociedade – Vol. 1*. Trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Brasília: Editora UNB, 2012 [1921].

West, M. L. *Greek Metre*. Oxford: OUP, 1982.

____. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin/New York: De Gruyter, 1974.

____. *Indo-european Myth and Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Whittaker, M. "The Comic Fragments in Their Relation to the Structure of Old Attic Comedy". *The Classical Quarterly Vol.* 29, No. 3/4 ,1935, p. 181-191.

Wilkins, J. *The Boastful Chef: The discourse of food in ancient greek comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

____. "Comic Cusine: Food and Eating in Comic Polis". In: Dobrov, G. W. *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997.
____. "Edible Choruses". In: Harvey, D. e Wilkins, J. (Org.). *The Rivals of Aristophanes*. London: The Classical Press of Wales, 2000.
Wilkins, J., Harvey, D. e Dobson, M. (Eds.). *Food in Antiquity*. Exeter: Exeter University Press, 1995.
Wilkins, J e Nadeau, R. *A companion to Food in Ancient World*. Oxford: Blackwell, 2015.
Wilkins, J. e Hill, S. *Food in the Ancient World*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2006.
Willi, A. *The languages of Aristophanes – Aspects of Linguistic variation in Classical Attic Greek*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
____ (Ed). *The language of Greek comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
Winkler, J. J. e Zeitlin, F. (Ed.). *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its social context*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
Wolff, K. H. e Moore, B. (Org). *The Critical spirit: essays in honor of Herbert Marcuse*. Boston: Beacon Press, 1967.
Wright, M. *The comedian as a critic*. London: Bloomsbury, 2012.
____. "Comedy versus tragedy in Wasps". In: Bakola, E.; Prauscello, L. e Telò, M. (Org.) *Greek Comedy and the Discourse of Genre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 205-225.
Ziellínski, T. *Iresione - Dissertationes ad comoediam et tragoediam spectantes continens*. Lwów, 1931.
Zimmermann, B. "Comedy's criticism of music", *Drama*, n. 2, 1992, p. 39-50.

Índice Remissivo

ἀθάρη, 47, 48
ἀκροκώλια, 50
ἀλλᾶς, 38, 49
ἅλς, 4, 34, 36, 149, 150, 175, 176
ἄλφιτα, 35, 44, 53, 54, 80, 82, 114, 119, 128, 129
    ἄλφι, 128
    ἀλφιτοπώλις, 80
ἀμβροσία, 90, 184
ἄμης, 45
    ἀμητίσκος, 45
ἄμπελος, 9, 138, 200
    ἀμπέλιον, 149
    ἀμπελουργός, 138, 178
    φιλάμπελος, 138, 178
ἄμυλος, 47, 51, 56, 58
ἄρτος, 29, 41, 43, 44, 48, 53, 54, 77, 79–84, 86, 89–92, 113, 114, 168, 193, 199
    ἄζυμος, 83
    λευκοτάτος, 77
    ἀρτοκοπικός, 80
    ἀρτοποιός, 80
    ἀρτόπωλις, 80, 167
ἀφύη, 55, 57
ἀχράς, 63
βασιλίσκος, 109
βατίς, 55, 56
βότρυς, 119, 138, 178
    βοτρυόδωρος, 138, 178
βοῦς, 47, 50
    βούθυτος, 126
βράκανον, 61
βρύτον, 84
γάλα, 47, 51
γαστήρ, 175
    γαστρίζω, 175
γλεῦκος, 139
δέλφαξ, 3, 51
ἔγγραυλις, 57
ἔγχελυς, 47, 50, 160
ἐλαία, 89, 110, 111, 178
ἔνθρυσκον, 61
ἐνκρασιχολος, 57
ἔτνος, 54
    ἐτνήρυσις, 184
ζειά, 127
ζῦθος, 84
ζωμός, 41, 44, 47, 48, 53, 54
    μέλανος, 48
θύη, 81
θύννος, 3
ἰχθῦς, 36, 38, 39, 41, 44
κάνδυλος, 92
κάραβος, 55, 57

καρίς, 175, 176
καρπός, 125
κάχρυς, 172, 173
κίχλη, 41, 45, 47, 52
κολλύρα, 91
κρέας, 38, 41, 45, 53, 54
κρασίχολος, 57
κριθή, 9, 44, 62, 80, 92–94, 96, 103, 106–108, 110–113, 127–130, 135, 199
    κριθοτράγος, 103, 104
κριός, 109
λαγώς, 148, 149
    λαγῴδιον, 148, 149
λάρος, 109
λιπαρά, 49
λυκόστομος, 57
μᾶζα, 29, 34, 35, 41, 43, 55, 56, 79–82, 84, 86–90, 92, 98, 99, 112, 134, 135, 163, 193, 199, 200
    μαζίον, 80
    μαζίσκη, 80
μέλι, 129, 165
    μελιηδής, 128
    μελικρήτος, 128
    μελιτόεις, 108, 109
    μελίφρων, 128
μῆλον, 47, 52
    μηλοσφαγέω, 126
μυστίλη, 49
ναστός, 47, 55, 56, 108, 109
    μελιτόεις, 109
νέκταρ, 90, 184
νῆττα, 108
ὀβελίας, 83
οἶνος, 9, 41, 48, 52, 77, 96, 135, 137, 138, 140, 151, 153, 155, 162, 163, 165, 166, 168, 177, 178, 183, 193, 200
    μέλανος, 77
    οἰνάνθη, 138
    οἰνοπότιδας, 138
    οἰνοῦττα, 138
    παροινικός, 150
    παροινικώτατος, 138, 172, 173, 189
ὄϊς, 3
    οἷς, 108
ὄνος, 163
ὄρχις, 175
    τρίορχος, 175
οὐλαί, 94
ὄψον, 80
πελανός, 81
πέμμα, 81
περίκομμα, 55, 57
πίνον, 84
πλακοῦς, 45, 53, 54, 81, 134, 135, 184
πλευρά, 47, 51
πολύπους, 61
πόπανον, 81
πυρός, 4, 9, 62, 79, 80, 92, 95, 103, 106, 114, 127, 128, 130, 135, 199
    πυρίδια, 113
    πυραμοῦς, 80, 114
    πυροπίπης, 80
ῥάφανος, 39
ῥύγχος, 27
σάρδα, 57
    σαρδείνη, 57
    σαρδίνη, 57
    σαρδῖνος, 57
σέρφος, 109
σήσαμον, 165
σίκυος, 148, 150
σῖτος, 9, 62, 67, 80, 81, 97, 99, 112–114, 199
    σιτοφάγος, 14
    σίτησις, 80, 114
    σιτοπώλης, 13

σιτοφύλαξ, 14
σύσσιτος, 80
σκόροδον, 149, 150
σπέρμα, 103, 104, 126
σπερμολόγος, 103, 104
σπόγγος, 37
στράβηλος, 61
σῦκον, 89, 95, 96, 152
συκίδιον, 179
συκίς, 152
σχελίς, 50
ταγηνίας, 57
τάριχος, 38, 39
ταῦρος, 164
ταυροφάγος, 164
τέμαχος, 47, 49, 55, 57
τευθίς, 56, 57
τεῦτλον, 35
ἐντευτλιάω, 160
τράγος, 157
τρασιά, 194
τρύξ, 6, 9, 85, 137, 138, 140, 155, 157, 169, 171, 172, 174, 177, 190, 192–195, 197, 200
ἀτρύγετος, 138, 175, 176, 194–196
τρυγάω, 194, 195
τρύγη, 6, 85, 138, 139, 155, 157, 169, 176–178, 190, 191, 197, 200
τρυγικός, 138, 158, 159, 195
τρυγοδαίμων, 160, 191, 194, 195
τρύγοιπος, 138
τρυγῳδία, 138, 140, 145, 155–157, 160, 161, 169, 174–177, 190, 191, 193, 195–197
τρυγῳδοποιομουσική, 191, 195
τρυγῳδός, 170, 171, 175, 191
τυρός, 5, 165
ὕρχη, 165, 166
φάγρος, 55–57
φαλαρίς, 108
φάσηλος, 39, 95
φύσκη, 49
φυστή, 163
χελιδών, 45
χῖδρον, 121, 179
χίμαιρα, 3
χοῖνιξ, 112
χοιρίδιον, 149, 150
χόλιξ, 50
χόνδρος, 47, 51, 149
χορδή, 27
χρόμιος, 3
ψαιστόν, 81

Colofão

Esse documento foi diagramado usando o sistema LuaTEX mantido por Manuel Pégourié-Gonnard. A fonte utilizada foi a *Gentium Plus* mantida pela SIL. Todos os *softwares* utilizados na diagramação deste trabalho são gratuitos e *open source*.

15 de setembro de 2022.