

# humanitas

Vol. XLIX

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. XLIX • MCMXCVII



CRATINO  
A SOMBRA DE UM GRANDE POETA

MARIA DE FÁTIMA SILVA  
*Universidade de Coimbra*

Do muito que sossobrou da produção cómica ateniense na sua primeira fase, não mais nos resta do que uma pálida sombra, que recuperamos, cheia de obscuridades e interrogações, de testemunhos antigos de épocas várias. São primeiro os contemporâneos, aqueles que apreciaram de perto o fenómeno, sobretudo por nele serem também intervenientes, e que, motivados pela consciência profissional que leva a uma reflexão sobre a arte, ou pelos amargores de uma concorrência que o sistema concurso fomentava, teceram comentários sobre o género e sobre os rivais activos na disputa pelos favores da Musa. Neste número avulta o nome de Aristófanes, para além de comediógrafo de grande sucesso, um teórico feito de uma longa experiência na cena de Dioniso, atento ao fluir imparável da comédia e seu permanente crítico e comentador; guiados pelo seu testemunho, somos estimulados a um percurso que se inicia nos tempos longínquos de uma popularidade feita de improviso e de espontaneidade burlesca, até aos dias mais promissores em que se abria à comédia um caminho de progresso e aperfeiçoamento, através da presença, oficialmente reconhecida, nos festivais dramáticos da *polis*.

Um outro tipo de informação, de natureza diversa mas de significado também relevante, é a que provém dos textos burocráticos, que acompanharam a gestão da festa de Dioniso em Atenas - registos de nomes de poetas, títulos de peças, vencedores nos concursos, datas das produções; por eles somos orientados para uma análise mais quantitativa do fenómeno, que documenta a expansão alcançada, embora alguns aspectos de sucesso ou preferência, por temas ou por poetas, se tornem também patentes.

Mais tarde, quando a comédia se situava já entre as glórias passadas da cidade de Palas, foi outra a motivação para toda uma série de comentários e

citações dos velhos comediógrafos. Em primeiro lugar, um sentido de clarificação motivou a redacção de escólios, notas informativas acrescentadas às cópias dos textos, a procurarem esclarecer um leitor menos sensibilizado, a séculos de distância, para pormenores ou referências então já incompreensíveis. Dentro do mesmo espírito, elaboraram-se sumários breves, a conduzirem a leitura para os tópicos essenciais de cada peça, que vieram a servir de magro substituto do próprio texto, quando entretanto desaparecido. Não menos interessante é o papel dos diversos biógrafos, críticos literários e autores de vocabulários e léxicos, que, nos textos antigos ainda ao seu dispor, buscaram matéria para estudos e registos. Dessa actividade resultaram tratados expressamente dedicados à produção literária do passado, listagens vocabulares voltadas para a tradição linguística do grego, ou simples abonações, nos mais diversos contextos, através do testemunho de citações dos antigos. Complementares umas das outras, inestimáveis como informação única de um passado que demandamos, estas vozes não satisfazem a nossa curiosidade e muito mal preenchem o espaço deixado vazio pela acção devastadora do tempo. A mão do acaso, sobreposta a todos os propósitos e objectivos, seleccionou para nós um material, de relevância e dimensão variadas, que, mais do que dar respostas, suscita novas interrogações e dúvidas desesperadamente insolúveis.

Apesar de todas as dificuldades, um percurso por esse campo de ruínas continua uma tentação, sobretudo se, mesmo que escassos, os fragmentos que nos restam, articulados com as informações disponíveis, podem devolver a imagem, embora ténue, de uma celebridade perdida. É esse o convite que um nome sonante, como o de Cratino, propõe ainda ao estudioso moderno.

De uma geração nascida na primeira metade do séc. V a. C., Cratino suscitou em torno de si um coro de vozes que associam a sua actividade à definição de um progresso decisivo na história da comédia. E foi como cultor da agressividade no ataque nominal, à maneira dos poetas iâmbicos e em particular de Arquíloco, que Cratino imprimiu, na simplicidade do *komos*, um vigor e objectivo inteiramente novos.

Tal proeza encontra já o merecido reconhecimento na parábase de *Cavaleiros* (vv. 526-536) de Aristófanes, onde o autor, a pretexto de exemplificar a caducidade do êxito literário, cataloga e caracteriza os precursores, a quem coube determinar o ritmo de evolução no passado do género. A invectiva não era um dado novo na produção cômica, antes fazia parte de uma tradição quase lendária, onde o gracejo nominal aparecia como uma manifestação episódica e



destacada de um contexto preciso (cf. *Ra.* 416 sq.). O seu objectivo não teria então qualquer outro alcance para além de divertir uma assistência ainda pouco exigente. Assim, a intervenção de Cratino neste processo teria vindo redimensionar e justificar, em termos inovadores, a velha tradição<sup>1</sup>. De gracejos esporádicos, os ataques ampliaram-se à totalidade da intriga, as vítimas ganharam a consistência de verdadeiras personagens dramáticas, dentro de um contexto que permitiu à comédia ocupar-se, numa perspectiva de intervenção didáctica, de questões políticas e sociais. São significativos os termos em que Aristófanes descreve a atitude literária de Cratino, identificando-o com caudal poderoso que, numa marcha sem barreiras, arrastasse, arrancadas pela raiz, árvores de grande porte, plátanos e carvalhos. A imagem estabelece desde logo a proporção entre os dois intervenientes, o vigor do poeta e a qualidade majestosa das vítimas, que fizeram da invectiva um terreno de lutas sem quartel; delas podia a assistência colher uma mensagem instrutiva, fundada na experiência quotidiana da comunidade ateniense.

A aspreza característica dos ataques de Cratino é mais tarde confirmada por Platónio (*Diff. Char. (Proleg. de com. II)* 1, p. 6 Kost), que a considera uma herança de Arquíloco:

Κρατῖνος (...), ἄτε δὴ κατὰ τὰς Ἀρχιλόχου ζηλώσεις, αὐστηρὸς μὲν ταῖς λοιδορίας ἐστίν.

*Cratino (...), como é normal em imitadores de Arquíloco, é um poeta áspero nos ataques que dirige.*

E logo o mesmo comentador estabelece um curioso paralelo com Aristófanes, que, também ele entusiasta da invectiva pessoal, conseguiu no entanto conferir-lhe elegância e finura, que a purificaram de uma vulgaridade a que Cratino não soube escapar:

Οὐ γὰρ, ὅσπερ ὁ Ἀριστοφάνης, ἐπιτρέχειν τὴν χάριν τοῖς σκόμμασι ποιεῖ.

*Não faz, como Aristófanes, sobressair a graça nas suas piadas.*

Acrescentemos a informação de alguém (*Anon. De com. (Proleg. de*

---

<sup>1</sup> Cf. R. C. Flickinger, *The Greek theatre and its drama*, Chicago, <sup>4</sup>1936, p. 54.

com.V) I, p. 12), que, ao reflectir sobre o passado da comédia, acrescenta à imagem de Cratino outros méritos: o empenho na definição estrutural do género - mesmo que com um sucesso parcial, a ser mais tarde aperfeiçoado por Aristófanes -, bem como o estabelecimento de um objectivo agora mais nítido:

Ἄ Ο Κρατίνος κατέστησε μὲν πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμῳιδίᾳ πρόσωπα μέχρι τριῶν στήσας τὴν ἀταξίαν καὶ τῷ χαρίεντι τῆς κωμῳιδίας τὸ ὀφέλιμον προστέθεικε τοὺς κακῶς πράττοντας διαβάλλων καὶ ὅσπερ δημοσίαι μάλιστα τῇ κωμῳιδίᾳ κολάζων.

*Cratino elevou a três as personagens da comédia, assim consolidando uma estrutura ainda inconsistente, e à graça adicionou a utilidade, pelo ataque contra os malvados, servindo-se da comédia como de uma espécie de chicote público.*

Dos dois testemunhos ressalta a noção de uma linha de continuidade a unir Cratino e Aristófanes: ambos empenhados em finalidades idênticas, de valorização artística e justificação de um objectivo para a arte cómica, distingue-os apenas a meta atingida, Cratino detentor do mérito de quem rasga com ousadia um caminho novo, e Aristófanes de quem prossegue e leva ao sucesso pleno o projecto de que é herdeiro.

Deixemos, por fim, falar o próprio Cratino que, em palavras breves, nos deixa repetidos manifestos de uma consciência já clara das dificuldades da arte e do desafio que se coloca ao comediógrafo, perante um público de humor oscilante e imprevisível nas suas reacções. Mais do que à defesa da qualidade estética ou do espírito criativo, Cratino está atento à missão didáctica da comédia, como factor primordial na avaliação do génio de um poeta. Ora é um coro que afirma o prazer que tem em vir, de livre vontade, para o convívio de κομῳῶν ... θεατῶν, 'de um público requintado' (fr. 182 K.-A.); logo a confissão de um arrojo que lhe dita todas as ousadias:

Πάντα φορητά, πάντα τολμητὰ τῷδε τῷ χορῷ.

*Não há nada que este coro não leve por diante, nada a que se não atreva.*

(fr. 361 K.-A.)

Depois o orgulho pela obra produzida, que o ergue sobre altaneiro pedestal, inacessível a rivais mais modestos (fr. 255 K.-A.):

Ταῦτα δυοῖν ἔτέοιν ἡμῖν μόλις ἔξεπονθήθη.

*Esta comédia (Quírones) representa para mim dois anos de trabalho intenso,*

a que acrescentava, segundo Aristides (49. 387):

Τοῖς δ' ἄλλοις ἐν ἅπαντι βίῳ προτίθημι ποιηταῖς μιμεῖσθαι.

*A outros poetas não basta toda uma vida para obterem uma reles imitação.*

Por fim, o reconhecimento de que, mais do que a qualidade da forma, é o poder da mensagem que impõe o verdadeiro génio. Numa peça sugestivamente intitulada *Dionisos* (fr. 52 K.-A.), Cratino suspirava:

Νικῶι μὲν ὁ τῆιδε πόλει λέγων τὸ λῶϊστον.

*Que vença aquele que melhor falar à cidade!*

E, em anos próximos, nos *Quírones*, repetia, agora numa referência inequívoca à comédia (fr. 253 K.-A.):

Σκῆψιν μὲν Χεῖρωνες ἐλήλωμεν, ὡς ὑποθήκας.

*Eis a razão por que nós, os Quírones, aqui estamos: para vos darmos os nossos conselhos.*

Por vezes, mesmo que sem palavras a aboná-lo, um simples título pode comportar a evidência de um conteúdo; *Representações teatrais* (Διδασκαλῖαι) é o exemplo claro de uma promessa de tratamento alargado de questões ligadas à produção teatral. Ou a notícia indirecta, colhida no argumento de alguma peça perdida (cf. o exemplo da parábase do *Dionisalexandre*, *Oxyr. Pap.* 663), da utilização do coro como transmissor do sentir do poeta sobre a arte que cultiva.

Estão, assim, definidas as duas linhas mestras do perfil artístico de Cratino, em harmoniosa concertação: é pelo vigor do ataque nominal, a que se soma a consciência progressivamente mais lúcida da definição da natureza e exigências da arte, que o velho poeta orienta a comédia num caminho ascendente.

O ataque nominal visa, em Cratino, alvos variados. Talvez seja de colocar em primeiro lugar a sátira política, contra figuras activas na governação, de onde avulta, como vítima predilecta, Péricles. São particularmente sugestivas

aquelas produções em que o ataque político se articula, em proporção difícil de estabelecer, com o burlesco mitológico, em que velhas histórias populares se tornam paradigmáticas de situações contemporâneas. Poderá esta ter sido uma forma subtilmente ambígua de dar voz ao furor da crítica. A imaginação permite visualizar também as potencialidades cénicas que este jogo de símbolos proporciona, onde o disfarce, por exemplo, podia ter um papel significativo a desempenhar. Mas sou tentada a valorizar em Cratino, para além da exuberância da cena, a capacidade de utilizar a linguagem como veículo poderoso da crítica, a versatilidade do poeta para criar neologismos, decalcar palavras novas sobre antigas formações, usar termos ousados e violentos.

Do famoso Péricles, Cratino escalpelizou e censurou uma multiplicidade de aspectos, colhidos quer da vida pública quer da privada<sup>2</sup>. Assim vemos o político responsabilizado por ter envolvido Atenas na guerra (cf. a intriga do *Dionisalexandre* sintetizada no *Oxvr. Pap.* 663); as obras empreendidas sob sua orientação, como a construção das Grandes Murallas, corriam o risco de se eternizarem (fr. 326 K.-A.); em boa parte, a projecção política de que gozava vinha-lhe do vigor oratório, para muitos, sem rival<sup>3</sup>, e que lhe valeu, da parte de Cratino, o vocativo de ‘a maior língua da Grécia’ (fr. 324 K.-A.). O despotismo de que foi acusado pelos cómicos celebrizou-se na identificação com o deus supremo (Cratin. frs. 73, 118, 258 K.-A.; cf. Ar. *Ach.* 530); a ambição que o impelia denunciava nele o filho de Cronos e da Discórdia (fr. 258 K.-A.), tais as perseguições que desencadeou contra os inimigos políticos; por fim, a tirania que instalou no exercício do poder justificou uma baldada tentativa de ostracismo por parte dos Atenienses (fr. 73 K.-A.). Outros gracejos lhe foram dirigidos, com insistência, ao formato original e inestético da cabeça, que procurava disfarçar com o uso permanente de um elmo (frs. 73, 258 K.-A.)<sup>4</sup>. Mas sem dúvida, da sua vida privada, foi a ligação de Péricles com Aspásia o episódio que mais pasto deu para críticas. Aspásia, como consorte do deus supremo, vestiu a pele de Hera (Cratin. fr. 259 K.-A.), ou de Ônfale (cf. *schol.* Pl. 391), a rainha da Lídia, a quem Hércules foi vendido como escravo, enquanto a sua qualidade de mulher sedutora e amante de um homem poderoso justificou um

---

<sup>2</sup> Outros poetas engrossaram, em sintonia com Cratino, o caudal de ataques contra Péricles: Teleclides (frs. 45, 46, 47 K.-A.), Hermipo (fr. 47 K.-A.), Cálías (cf. *schol.* Pl. 391 Bekk.), Aristófanes (*Ach.* 530 sqq.).

<sup>3</sup> Cf. Êupolis, fr. 102 K.-A.

<sup>4</sup> Cf. Teleclides, fr. 47 K.-A.; Êupolis, fr. 115 K.-A.

sem fim de epítetos mordazes a denunciarem-lhe o vício e a sensualidade. Do par todo-poderoso nasceu um rebento ilegítimo, que o tirano tudo fez para legalizar, mesmo se à custa da distorção da lei ateniense (fr. 118 K.-A.).

A paródia mitológica parece ter funcionado, para Cratino, como uma aliada, com qualidades inestimáveis, para a denúncia política. Retomar o mito como fonte inspiradora era uma prática a que não se eximiu nenhum dos géneros da literatura grega; o teatro, a tragédia por excelência, mas também a comédia, não se furtaram ao mesmo sortilégio, que oferecia uma conivência garantida e cómoda da parte do auditório. Aquela vantagem que Antífanos reconhecia aos poetas trágicos, de com uma só palavra fazerem trabalhar o poder associativo de cada espectador, não era também alheia à arte cômica, e, desde os tempos longínquos de Epicarmo, reconhecida e aproveitada. Talvez a Cratino tivesse cabido a inovação de sobrepor à caricatura mitológica um sentido de ataque político. E assim, as fraquezas que o capricho dos versos conservados reconstituiu do famoso par Péricles/Aspásia ganham uma outra coesão se enquadradas nos episódios de tradicionais histórias de amor. O casal romântico ... e adúltero Páris/Helena, ou o não menos apaixonado Zeus tonitruante, em permanente demanda de novos amores, ofereciam à comédia contextos fáceis, óbvios e ricos de efeito dramático, para corporizarem a paixão cega do novo príncipe ou deus soberano por uma outra diva fatal.

A este modelo corresponde, ao que parece, o *Dionysalexandre*<sup>5</sup>, uma peça que recriaria, com liberdade, o velho mito de Tróia, a começar pelo julgamento de beleza das três deusas no Ida, que conduz ao rapto de Helena por Páris, como causas primeiras da invasão de Tróia pelos Aqueus. A história era por demais conhecida nas suas linhas mestras, a oferecer-se à imaginação (re)criadora dos poetas, dentro de um princípio de originalidade condicionada pela tradição, muito ao gosto da sensibilidade helénica.

Os riscos de uma reconstituição baseada num sumário breve e em fragmentos modestos são evidentes. Mesmo assim, não parece abusivo adiantar que um novo herói encarnava as aventuras do pastor do Ida, Dioniso na pele de Alexandre, de acordo com o próprio título da peça. O súbito aparecimento do deus, que motiva os gracejos do coro de sátiros ( registado no *Oxyr. Pap.* 663,

---

<sup>5</sup> Sobre o *Dionysalexandre* de Cratino vide: M. Croiset, 'Le *Dionysalexandros* de Cratinos', *REG* 17, 1904, pp. 297-310; P. Lerza, 'Alcune proposte per il *Dionysalexandros* di Cratino', *SIFC* 54, 1982, pp. 186-193; G. Méautis, 'Le *Dionysalexandros* de Cratinos', *REA* 36, 1934, pp. 462-466.

vv. 10-12, com as palavras παραφανέντα τὸν Διόνυσον ἐπισκόπτουσι καὶ χλευάζουσιν), é interpretado por Méautis<sup>6</sup>, e a meu ver com oportunidade ainda que sem o apoio inequívoco do texto, como alusivo ao uso de um disfarce: era um Dioniso disfarçado de Páris que motivava a troca do coro. Como não associar este Dioniso com aquele que Aristófanes vestiu, nas *Rãs*, com as insígnias de Hércules e de que explorou, neste caso através das interrogações surpreendidas do próprio modelo, o efeito ridículo (*Ra.* 45-47)? O que significa também que as deusas, que comparecem a seguir e se sujeitam a um concurso de beleza, não vislumbram no juiz o falso Páris e lhe aceitam, sem contestação, o árbitro. Foi fácil ao deus covarde decidir num *agôn* de beleza (como mais tarde num de poesia) e aceitar de prémio a beldade suprema, Helena de Esparta, com que satisfaz conhecidas fraquezas pela sedução feminina<sup>7</sup>. Mas a cobardia, o traço mais marcante do Dioniso cómico, estala com todo o espalhafato, perante a presença vingativa dos Aqueus na Tróade. A julgar pelo argumento da peça, Cratino explorava esse susto com exuberância, do mesmo modo que Aristófanes viria a jogar com um Dioniso confrontado com os monstros do Hades. No caso de *Rãs*, o deus troca de identidade, passando ao escravo a pele do herói e do patrão, para receber em troca os pacotes e bagagens do servo<sup>8</sup>. Cratino, por sua vez, atirava o deus para a choupana do pastor, numa atitude também covarde e estúpida (o mesmo epíteto ἡλίθιος se repete em Cratin. fr. 45 K.-A. e *Rãs* 917), a procurar, num outro disfarce, a segurança: o deus na pele de um carneiro (fr. 45 K.-A.) e, na de uma gansa, a companheira que a tradição fizera nascer de um ovo (fr. 49 K.-A.). Decerto a história acabava com o reconhecimento dos falsos animais pelo proprietário da choupana, Páris em pessoa. Talvez o fr. 40 K.-A. anuncie a iminência dessa identificação, quando alguém pergunta:

Στολήν δὲ δὴ τίς εἶχε; Τοῦτό μοι φράσον.

*Que fatiota trazia o sujeito? Ora conta lá!*

O que conduz a uma descrição convencional dos acessórios do deus:

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 463.

<sup>7</sup> Cf. *Ra.* 513-525, onde Dioniso se deixa seduzir pela beleza das flautistas e bailarinas que animam o banquete no palácio de Plutão.

<sup>8</sup> Méautis (*op. cit.*, p. 464) aproxima, de forma feliz, o nome composto por Cratino para o seu herói, Dionisalexandre, do que Aristófanes aplica à réplica de *Rãs*, Heraclexântias (v. 499). De onde conclui, com bastante probabilidade, uma coincidência também noutros aspectos: o disfarce e a natureza ambígua do deus nas duas peças.

Θύρσον, κροκωτόν, ποικίλον, καρχήσιον.  
*Um tirso, túnica amarela, uma pele, uma taça*<sup>9</sup>.

Diferente se preparava o destino último do par grotesco: Helena, enfim sedutora do próprio Páris, recebia dele protecção e a promessa de casamento, enquanto Dioniso marchava, apavorado, em companhia dos sátiros, ao encontro do inimigo ... e do merecido castigo.

O argumento devolvido pelo *Oxyr. Pap.* 663 (vv. 44-48) remata com uma informação que nos esclarece sobre o sentido mais profundo da peça, que, dentro dos limites dos fragmentos conservados, nos seria, de outro modo, imperceptível: 'na peça, Péricles é caricaturado sob a acusação de ter envolvido Atenas na guerra'. Com esta observação torna-se claro que o par *Dionisalexandre/Helena* encarnava, na comédia, *Péricles/Aspásia*, e que é a concupiscência e a leviandade que conduz à guerra que a actuação do casal mítico representa. De resto, também este pressuposto vem ao encontro da justificação que Aristófanes dá para o despoletar da guerra do Peloponeso, em *Ach.* 523-537.

Na comédia intitulada *Némesis*, Cratino regressava à mesma estratégia de, através dos trâmites de um mito conhecido, conformar um ataque político. Toma agora por motivo os amores ilícitos de Zeus supremo e o instinto desenfreado que o leva a tomar todas as formas para possuir uma dama rebelde, Némesis; para, enfim, consumir uma união de onde nasce um filho espúrio, que se procura fazer crescer em segurança e aceitação geral. Naturalmente que a aventura amorosa sobrepõe o senhor do Olimpo ao senhor de Atenas, o amante de Aspásia de Mileto e progenitor de um filho de mãe estrangeira, que, contrariando a lei ateniense, o pai queria ver reconhecido na plenitude de direitos de um verdadeiro cidadão. Desta vez, a pequena parcela de texto conservado é mais explícita do alcance político da peça, pela referência expressa que faz a Zeus Xénios (fr. 118 K.-A.), o protector de estrangeiros e suplicantes, que Plutarco (*Péricles* 3) identifica com um ataque ao estadista. O facto de, no mito, Némesis tentar escapar, pela metamorfose, à lascívia do deus, para se

---

<sup>9</sup> Sem querermos especular sobre elementos pouco claros, é de notar que, em dois fragmentos, se fala da ideia de 'tosar ou tosquiar' gado e pastores (frs. 39, 48 K.-A.). Sobretudo este segundo verso, *νακότιλος ὡσπερ εἰ κωδάριον ἐφαινόμην*, 'rapadinho da silva, eu mais parecia um odre', sugere, pela expressividade da linguagem, a valorização da cena de tosquiar, numa peça em que alguém muda com frequência de identidade. Será que Dioniso passava, em *Dionisalexandre*, por uma experiência semelhante à do Parente de Eurípides em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*?

render, enfim, sob a forma de cisne, à sedução do perseguidor sob aspecto semelhante; como ainda a gestação de um ovo, chocado com todos os cuidados, para produzir uma Helena símbolo de todos os conflitos, estabelece um plano metafórico passível de exploração visual, ou pelo menos, como é evidente dos fragmentos conservados, de uma grande exuberância verbal. No centro da intriga uma outra personagem da tradição cômica - um Zeus sensual e constantemente envolvido em românticas aventuras - continua a valorizar a mesma faceta pessoal de Péricles, nunca abandonada pela comédia.

Para além do vigor da crítica e da versatilidade do espectáculo, o que resta destas duas comédias de Cratino abona também a criatividade da linguagem, que representa um esforço pela qualidade artística, num estádio do género já distante dos dias em que sobretudo o efeito visual era estimulado (caso da produção de Magnés, cf. a parábase de *Cavaleiros*).

O regresso aos assuntos mitológicos, consignados na tradição literária pelos textos épicos, sugeriu o aproveitamento, fácil e divertido, dos velhos epítetos, ora simplesmente transcritos, mas principalmente sujeitos a sugestivos arranjos. É o caso, por exemplo, do uso de *πρεσβυγενής* (cf. *Il.* 11. 249) aplicado a Cronos no fr. 258 K.-A.; ou, para o Zeus-Péricles, *σχινοκέφαλος* (fr. 73 K.-A.), ‘cabeça de cebola’, ou *κεφαληγερέτα* ‘amontoador de cabeças’ (fr. 258 K.-A.), deturpação do epíteto homérico do deus supremo, *νεφεληγερέτα* ‘amontoador de nuvens’ (cf. *Il.* 1. 430, *Od.* 12. 61; *Hes. Th.* 187). Do mesmo modo, Hera-Aspásia usam epítetos reveladores: *βοῶπις* a deusa, ‘de olhos grandes’ como os dos bovinos (cf. *Il.* 1. 551), *κυνῶπις* (fr. 259 K.-A.) a dama de Mileto, ‘de olhos de cadela’, símbolo do vício, de resto epíteto depreciativo de ascendente épico (cf. *Il.* 3. 180, *Od.* 4. 145, aplicado a Helena; *Il.* 18. 396, a Hera; *Od.* 8. 319, a Afrodite; *Od.* 11. 424, a Clitemnestra).

Um acontecimento contemporâneo pode também proporcionar uma comparação a propósito; e assim, a cabeça de Péricles lembra o Odéon de Atenas, um edifício então de construção recente e de linhas exóticas, como uma tenda persa com um ponto elevado, ao centro, de onde parte o esquema radial da construção: *τοιδείον ἐπὶ τοῦ κρανίου ἔχων* (fr. 73 K.-A.).

Aristófanes dá-nos a imagem do sucesso de Cratino e da popularidade de algumas das suas composições, a cada momento repetidas na alegria dos banquetes. Curiosamente os exemplos que cita na parábase de *Cavaleiros* (vv. 529 sq.) mostram a repercussão que estes efeitos de linguagem tinham junto do público em geral. As duas composições, dirigidas contra os sicofantas, tinham



sido apresentadas nos *Eunidas*, uma peça cujo sucesso se manteve perene por largos anos<sup>10</sup>: Δωροῖ συκοπέδιλε e τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων. R. Neil<sup>11</sup> entende que Δωροῖ συκοπέδιλε devia ser uma paródia de canções endereçadas à divindade. À semelhança de nomes mitológicos como Θαλλώ, Καρπώ, Κλωθώ, 'Αυξώ, Cratino inventa Δωρό<sup>12</sup>, que contém uma clara alusão a suborno. O nome desta nova divindade vem acompanhado do epíteto συκοπέδιλε, criado à imagem de epítetos épicos conhecidos, como aquele que Hesíodo (*Th.* 454) dedicara a Hera, χρυσοπέδιλος. O neologismo da comédia sugere a ideia de sicofanta, associada à do seu santo protector, o suborno. Τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων poderia talvez, na hipótese sugerida por Neil<sup>13</sup>, ser, numa leitura linear, um vocativo aplicado aos filhos de Euneu, conhecidos como bailarinos e tocadores de lira; mas nas entrelinhas perpassa-lhe a malícia. Edmonds<sup>14</sup> chama a atenção para o parentesco existente entre o composto εὐπάλαμος e a palavra simples παλάμη, 'palma da mão', com a consequente ideia de suborno que aproxima os temas das duas composições referidas. De resto, a expressão não deixa de ser sugestiva de fórmulas pindáricas: cf. *P.* 3. 113, τέκτονες οἶα σοφοὶ ἄρμωσαν, *N.* 3. 4, μελιγαρύων τέκτονες κόμων.

Típicos de Cratino parecem ser igualmente longos compostos com forte sabor irónico, que fundem dois nomes próprios e aproximam personagens à primeira vista dissonantes, como o exemplo de Dionisalexandre; euripidaristofanizante (fr. 342 K.-A.) sugere uma sobreposição de dois poetas, Eurípides e Aristófanes, aparentemente inimigos, mas de facto próximos nas ideias e na forma de expressão; Cerilecfântides (fr. 502 K.-A.) denuncia a colaboração, dada ao comediógrafo Ecfântides, por Cérilo, seu escravo. Todos eles contêm um potencial, lacónico mas efectivo, de caracterização.

Para além do vocabulário, também o estilo revela o aproveitamento jocoso de uma tradição literária familiar ao grande público. Assim a genealogia, de tipo hesiódico, que Aristófanes retomaria e que, na tragédia, se torna um traço peculiar de Eurípides, ocorre em Cratino a propósito de cada elemento do 'divino par',

<sup>10</sup> Fócio (*Bibl.* 192. 151) recorda o entusiasmo que a peça veio a despertar, cerca de um século mais tarde, em Alexandre Magno; no momento da morte do rei macedónio teria sido encontrado, sob o seu travesseiro, um exemplar da famosa comédia.

<sup>11</sup> *The Knights of Aristophanes*, Hildesheim, reimpr. 1966, p. 79.

<sup>12</sup> Hesíquio refere, como heroína de corrupção também criada por Cratino, por um processo linguístico semelhante, Δεξώ (cf. fr. 435 K.-A.).

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 79.

<sup>14</sup> *The fragments of Attic Comedy*, I, p. 44.

Στάσις δὲ καὶ πρεσβυγενῆς  
 Χρόνος ἀλλήλοισι μίγνεντε  
 μέγιστον τίκτετον τύραννον ...

*A Discórdia e o vetusto Cronos, em mútua união, geraram o mais prepotente dos tiranos ...*

(fr. 258 K.-A.)<sup>15</sup>

seguido de perto por:

Ἥραν τέ οἱ Ἄσπασίαν τίκτει καταπυγούνη  
 παλλακῆν κυνόπιδα.

*Gera-lhe a Bandalheira uma filha, Hera-Aspásia, uma marafona com ventas de cadela.*

(fr. 259 K.-A.)

O tom sensual aqui referido a Aspásia domina nos fragmentos de *Némesis*, aplicado ao par adúltero. Assim o fr. 116 K.-A. alinha, ao que tudo indica, como petiscos do agrado de um Zeus guloso, ‘rosas, maçãs, salsa e hortelã’. S. Beta<sup>16</sup> esclarece sobre o sentido sexual destas palavras aplicadas à natureza feminina: ροδωνιά banalizada nesta acepção (cf. Pherecr. 113. 29 K.-A.) e aplicada a nomes femininos de sentido duvidoso, como Ροδίππη (Ar. *Lys.* 370), Ροδόπη ou Ροδόκλεια; σέλινον e σισύμβριον conhecidas pelas propriedades afrodisíacas que contêm; por fim, μήλα, a imagem mais comum para indicar ‘os seios’. Estes são testemunhos de uma preferência que a Antiguidade considera muito própria de Cratino<sup>17</sup>.

Para além dos políticos, outros alvos despertaram a perseguição impiedosa de Cratino. É o caso dos intelectuais - filósofos e cientistas - a quem o poeta dedicou *Olhos de Lince* (Πάνοπται), talvez um pouco à semelhança da futura sátira das *Nuvens* aristofânicas. Que algumas coincidências existem entre as duas comédias é um facto abonado pelo fr. 167 K.-A., referente a Hípon e à sua famosa teoria que descreve o universo como uma fornalha, que cerca a

<sup>15</sup> Sobre este fragmento vide R. Luiselli, ‘Cratino, fr. 258, 2 Kassel-Austin (= 240, 1 Kock)’, *QUCC* n. s. 36. 3, 1990, pp. 85-99.

<sup>16</sup> ‘Il linguaggio erotico di Cratino’, *QUCC* n. s. 40. 1, 1992, pp. 98sq.

<sup>17</sup> Anon. *De Com.*, C. G. F. Kaibel, p. 8: ‘À imitação de Cratino, insiste muito na grosseria e na obscenidade’; *Vit. Ar.*: ‘A invectiva de Cratino e de Éupolis é por demais penetrante e obscena’.

humanidade no papel das brasas (cf. *Nu.* 95-97). O escólio que acompanha o referido passo de *Nuvens* noticia que esta referência ocorre, pela primeira vez, em *Olhos de Lince*, onde certa importância era dada às teorias de Hípon. Por outro lado, também aí ciência e cepticismo religioso apareciam aliados (cf. *schol. Clem. Alex. Protr.* 103 Lips., τοῦ Ἱππῶνος καὶ αὐτοῦ ὡς ἄσεβοῦς γενομένου μέμνηται ὁ Κρατῖνος).

Tem-se pensado (*apud* Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, I, Utrecht, 1976, p. 60) que o coro da peça fosse constituído por discípulos de Hípon ou por outros filósofos, que, dada a sua convicção de saberem tudo, justificavam o título Πάνοιπται. Esta personalidade permitia a assimilação com o cão Argos, de duas cabeças e uma centena de olhos (fr. 161 K.-A.).

Para opor ao descalabro reinante, a comédia, sempre por natureza conservadora, volta-se para o passado ou para um mundo de fantasia, o único que pode oferecer aos homens uma tranquila felicidade. Esta busca utópica de um éden alimentou, desde sempre, a imaginação dos comediógrafos e Cratino é já exemplo dessa tendência.

Também, ao que tudo indica, com uma forte componente política a que não é estranho o valor da educação, a peça *Quírones* enfatizava os bons velhos tempos, de que o coro de centauros, encarnando os méritos do professor de Aquiles, se tornava o padrão<sup>18</sup>. Péricles, como vimos<sup>19</sup>, o amante de Aspásia, 'o filho da Discórdia e do venerando Cronos' (fr. 258 K.-A.) servia de contraponto a um mundo de simplicidade, paz e bom-senso há muito arredado do convívio ateniense:

Μακάριος ἦν ὁ πρό τοῦ βίος βροτοῖσιν  
 πρὸς τὰ νῦν, ὃν εἶχον ἄνδρες  
 ἀγανόφρονες ἠδὲ λόγῳ σοφίῳ  
 βροτῶν περισσοκαλλεῖς.

*Feliz era dantes, para os mortais, a vida, em tempos que já lá vão, quando a humanidade se mostrava branda nas ideias, delicada nas palavras, e com um sentido perfeito da harmonia.*

(fr. 256 K.-A.)

<sup>18</sup> A glorificação do passado, como tempo de harmonia e felicidade, regressava em *Plutos* e *Leis* de Cratino.

<sup>19</sup> Cf. *supra* pp. 8-9.

E logo a seguir o poeta derrama nos espíritos o suave perfume desse éden perdido, onde a modéstia e o amor predominavam:

Ἄπαλόν δὲ σισύμβριον <ῆ> ρόδον ἢ κρίνον παρ' οὓς ἐθάκει,  
μετὰ χερσὶ δὲ μῆλον ἕκαστος ἔχων σκίπωνά τ' ἠγόραζον.

*Delicado, um pé de hortelã, uma rosa, um lírio assomava atrás de cada orelha. Em cada mão, no bulício da cidade, uma maçã e a bengala.*

(fr. 257 K.-A.)

Sólon era evocado, como um fantasma, do Hades (cf. fr. 250 K.-A.), para restaurar as leis e os costumes em que assentou um saudoso passado de ordem agora perturbada (fr. 246 K.-A.); e a educação valorizada como a forma de limar as arestas da natureza humana e de fomentar o comedimento e o respeito; por fim, o elogio da μουσική como fonte de prazer para o espírito (fr. 248 K.-A.), e também da piedade perante os deuses, invocados com moderação (fr. 249 K.-A.), são disso a prova evidente.

No seu conjunto, o parco espólio conservado de Cratino testemunha ainda uma outra tendência dominante: a crítica e a paródia literárias. A preferência do comediógrafo volta-se, manifestamente, para os poetas do passado, de onde, por razões diversas, avultam Homero e Arquíloco. A metodologia aplicada ora privilegia a crítica, pela emissão de juízos de valor sobre os poetas, sobretudo numa perspectiva agonística, ora a paródia, pela recriação caricatural de cenas ou episódios, pela réplica vocabular e estilística, facilmente reconhecíveis e avaliadas nas suas potencialidades ridículas. A música e o seu fluir artístico merecem também destaque. E, por fim, uma atenção particular é devida à própria arte, a comédia. Em si este filão, como a diversidade de processos por que é realizado, abrem caminho a uma outra área temática muito popular e igualmente de grande expansão na produção aristofânica.

*Arquílocos* parece ter representado um *agôn* entre poetas<sup>20</sup>, à maneira de *Rãs*, onde se debatiam (cf. frs. 2, 6, 7 K.-A.), organizados em dois semicoros, os poetas épicos e os satíricos, estes precursores do ataque pessoal e, por isso, fontes directas da invectiva praticada pela comédia e por Cratino de modo

<sup>20</sup> Esta é a hipótese já aventada por Schmid e Ehrenberg, *apud* E. Vintró, 'Cratino: Comedia e politica en el siglo V', *BIEH* 9, 1975, p. 61; como também por A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, ed. rev. by T. B. L. Webster, Oxford, 2<sup>a</sup> 1961, p. 160.

paradigmático<sup>21</sup>. De entre estes últimos, domina a figura de Arquíloco, como o título deixa, desde logo, patente, e que referências óbvias no texto confirmam. Assim a expressão *θασιάν ἄλμην* (fr. 6 K.-A.), ‘salmoura de Tasos’, alude, por um lado, à estadia do poeta naquela ilha, mas de forma a valorizar o azedume avinagrado da sua invectiva<sup>22</sup>; é portanto um processo expressivo de caracterizar a personalidade, humana e política, de Arquíloco. E continua, ainda no v. 1 do mesmo fragmento, com o v. *βαύζω*, ‘ladrar’, para exprimir o tom ‘mordente’ das palavras do velho poeta. A concentração destas imagens enriquece aquele que se destaca como o principal traço de Arquíloco, talvez o motivo que justifica a vitória ganha no *agôn* cómico, que parece subentendida neste fr. 6 K.-A.<sup>23</sup>. Mas a mordacidade ganha em Arquíloco, como há-de acontecer na comédia, um objectivo e uma função, a de punir a injustiça e de retribuir o mal de que o poeta se sente vítima. A presteza com que o Arquíloco cómico se desforrou do adversário (fr. 6. 2 K.-A.) ecoa os propósitos claramente expressos pelo próprio Arquíloco (fr. 66 Diehl),

“Ἐν δ' ἐπίσταμαι μέγα,  
τὸν κακῶς μ' ἔρδοντα δέννοισ' ἀνταμείβεσθαι κακοῖς.  
*Há só uma coisa que eu sei, e que não é de pouca monta: a quem me faz mal, eu pago na mesma moeda, e com juro.*

ou ainda (fr. 23. 14-15 West):

Ἐπίσταμαι τοὶ τὸν φιλέοντα μὲν φιλεῖν,  
τὸν δ' ἔχθρὸν ἔχθαίρειν.

<sup>21</sup> Cf. supra p. 5.

A consciência que Cratino manifesta dos antecedentes da arte que cultivava revela uma atitude semelhante à adoptada por Aristófanes na parábase de *Cavaleiros*, onde alinha os nomes de Magnes, Cratino e Crates como marcos na evolução da comédia. Em ambos se manifesta a mesma preocupação teorizante em relação à arte.

<sup>22</sup> Cf. R. Pretagostini, ‘Archiloco *salsa di Taso* negli *Archilochi* di Cratino (fr. 6K)’, *QUCC* n. s. 11, 1982, pp. 43-52.

<sup>23</sup> Muito a propósito, Pretagostini (*op. cit.*, p. 46) encontra, na semelhança de tom que existe entre este fragmento

ὡς εὔ καὶ ταχέως ἀπετίσατο...

e Ar. *Eq.* 459,

ὡς εὔ τὸν ἄνδρα ποικιλῶς τ' ἐπῆλθε...

a prova de que se trata do desfecho do *agôn*.

*Sei bem ser amigo do meu amigo, e a quem me faz mal retribuir com o mal.*

E o mesmo fragmento termina com a referência clara ao adversário, ‘o cego’, Homero portanto, a cujos argumentos Arquíloco não foi surdo e contra quem esgrimiou, com o vigor habitual, as suas armas. Esta identificação do opositor no *agôn* é corroborada pelo fr. 2 K.-A.,

Οἶον σοφιστῶν σμῆνος ἀνεδιφήσατε.

*Vocês topam com eles por aí, nem que fossem um enxame de sofistas.*

que Clemente de Alexandria (*Strom.* 1. 23) reproduz como o remate de uma longa lista de poetas que Cratino enumerava.

Neste ‘enxame de sofistas’, Pretagostini<sup>24</sup> reconhece poetas no estilo de Homero e Hesíodo, já que Diógenes Laércio (I. 12) nota que Cratino denominou ‘sofistas’ um conjunto de poetas em que se incluíam os dois velhos mestres.

Para além de recordar os propósitos do poeta de Paros, Cratino reproduz-lhe também as palavras. Assim o fr. 11 K.-A. imita o conhecido poema de Erasmónides, da autoria de Arquíloco (fr. 107 Diehl):

Ao verso

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, χρῆμά τοι γελοῖον,

*Carilau, filho de Érasmon, vou dizer-te uma piada.*

Cratino contrapõe:

Ἐρασμονίδη Βάθιππε τῶν ἀπορολείων.

*Batipo, filho de Érasmon, do clube dos depilados*<sup>25</sup>.

Tudo indica que a sugestão, comum aos dois textos, dada pelo patronímico Ἐρασμονίδη, é cáustica, atendendo à sugestão que contém ἔρασμιος, ‘bonitinho, delicado’. Mas ao tom genérico com que Arquíloco prossegue o

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 45.

<sup>25</sup> De resto, Arquíloco aparece citado ou imitado noutros fragmentos de Cratino: cf. Cratin. 211 K.-A. e Archil. fr. 109 West; Cratin. fr. 138 K.-A. e Archil. fr. 88 Diehl.

ataque, Cratino prefere um adjectivo mais forte, que insiste na feminilidade do destinatário com maior acrimónia.

E fazendo jus ao tom de ataque, que a vitória de Arquíloco parece consagrar a esta peça, Cratino multiplica as invectivas<sup>26</sup>: cf. frs. 12, 14 K.-A. Só Címon, como símbolo da moralidade austera do passado, se contrapõe, com saudade, ao declínio actual (cf. fr. 1 K.-A.).

No seu conjunto estas informações deixam supor um contexto em que dois estilos literários, radicalmente distintos, se antagonizam, para proporcionarem comentários críticos diversos. Ao mesmo tempo, Cratino homenageava um poeta que, pelo espírito construtivo que lhe ditava o sarcasmo das críticas, se podia considerar um modelo para uma comédia ainda jovem e hesitante, à procura de definir a sua identidade própria.

Igualmente dedicados a assunto literário, os *Ulisses* privilegiaram a paródia sobre a crítica. Num momento em que a lei poderia estar a exercer alguma coerção sobre a invectiva cómica<sup>27</sup>, Cratino abandona o azedume habitual e envereda pela paródia literária, feita em termos tão discretos que Platónio a pôde comparar à palidez de cores da Comédia de Transição (*DiffCom.*, (*Proleg. de com.* I), 29 sqq. p. 4 Kost):

Ἡ δὲ μέση κωμωδία ἀφῆκε τὰς τοιαύτας ὑποθέσεις, ἐπὶ δὲ τὸ σκόπειν ἱστορίας ρηθείσας ποιηταῖς ἦλθον. Ἀνεύθυνον γὰρ τὸ τοιοῦτον οἶον διασύρειν Ὅμηρον εἰπόντα τι ἢ τὸν δεῖνα τῆς τραγωιδίας ποιητήν. Τοιαῦτα δὲ δράματα καὶ ἐν τῇ παλαιᾷ κωμωδίᾳ ἔστιν εὐρεῖν, ἅπερ τελευταῖα ἐδιδάχθη λοιπὸν τῆς ὀλιγαρχίας κρατουθείσης. Οἱ γοῦν Ὀδυσσεῖς Κρατίνου οὐδενὸς ἐπιτίμησιν ἔχουσι, διασυρμὸν δὲ τῆς Ὀδυσσεΐας τοῦ Ὀμήρου.

*A Comédia de Transição abandonou este tipo de temas e voltou-se para a paródia das criações dos poetas. Era como caricaturar textos de Homero ou de um qualquer poeta trágico: não se corria o risco de ser chamado a responsabilidades. Já na Comédia Antiga se pode encontrar este género de peças, apresentadas em fase um pouco tardia, quando a oligarquia se instalou no*

<sup>26</sup> Sobre este assunto, vide R. Tanner, 'The Archilochoi of Cratinus and Callias λακκόπλουτος', *TAPhA* 51, 1920, pp. 172-187.

<sup>27</sup> É essa a opinião de Geissler (*apud* Edmonds, *The fragments of Attic Comedy*, I, p. 65), que faz remontar os *Ulisses* a uma data próxima de 439 a. C, quando, com o decreto de Moríquides, se fez uma tentativa de controlar os excessos do ataque nominal.

*poder. Assim, Ulisses de Cratino não apresenta qualquer ataque pessoal; é simplesmente uma paródia da Odisseia de Homero.*

*Ulisses* nascem, portanto, dentro de condicionantes que os isolam, quanto à concepção, dos padrões mais ousados do momento. Os fragmentos documentam a existência de um coro de companheiros de Ulisses (fr. 151 K.-A.), assim como a reprodução de várias aventuras do naufrago homérico: a viagem ao país dos Lotófagos (fr. 157 K.-A.), a aventura dos Ciclopes (frs. 145, 146, 149, 150, 156 K.-A.) e o reconhecimento de Ulisses (frs. 147, 148 K.-A.). O cenário e a linguagem acompanham também o modelo épico: o fr. 143 K.-A., que reproduz a preocupação dos marinheiros com as condições da navegação, evoca a palavra homérica *πηδάλιον*, 'o leme', (cf. *Od.* 3. 281, 5. 255, 270, 315); o fr. 144 K.-A. repete os conselhos de Calipso a Ulisses para uma navegação segura (cf. *Od.* 5. 276sq.); o fr. 149 K.-A. reproduz a visão de abundância que a caverna do Ciclope representa para os navegantes famintos (cf. *Od.* 9. 218-227); o fr. 150 K.-A. transporta para o discurso directo, sob forma de ameaças, condimentadas com o aparato cómico de um mestre em culinária, a cena horrenda, narrada por Ulisses, do Ciclope que, com brutalidade selvagem, devora os infelizes companheiros do herói (cf. *Od.* 9. 288-293). A terminologia homérica é evocada na expressão *ἐρίηρας ἐπαίρους* (cf. *Il.* 3. 47, 4. 266, *Od.* 1. 346, 9. 100), o tom épico também salvaguardado no apelativo ὄ σπραιτιῶται. Mas o Polifemo feroz e embrutecido de Homero converte-se num apreciador verdadeiramente pantagruélico. Empolgado pelo apetite e pela visão promissora do manjar humano que o destino lhe atirou para a mesa, o Ciclope desdobra-se num afã imaginário: grelhar, assar, aferventar, apaladar no requinte dos molhos, ressaltam de um texto expressivo, onde a acumulação de aliterações e homeoteutos comprova a versatilidade de um protegido das Musas:

Φρύξας, χαψήσας, κάπανθρακίσας κῶπτήσας  
εἰς ἄλμην τε καὶ ὀξάλμην κᾶϊτ' ἐς σκοροδάλμην  
χλιαρὸν ἐμβάπτων ...

(fr. 150. 2-4 K.-A.)

Particularmente saboroso é o fr. 145 K.-A., em que o Ulisses cómico, depois de convidar Polifemo a beber, como o herói de Homero, se antecipa a recomendar-lhe que não se esqueça de o interrogar de seguida sobre a sua



identidade, para que se cumpra toda a sequência épica (cf. *Od.* 9. 347, 355 sq.); mais do que o herói de Homero, o Ulisses cómico é também o leitor de Homero, que domina todos os pormenores da história. Mais sensível aos manjares delicados, o mostrengo recriado por Cratino identifica o vinho como um verdadeiro conhecedor (fr. 146 K.-A., cf. *Od.* 9. 357 sqq.). As oscilações sempre divertidas dos níveis de linguagem estão exemplificadas no fr. 147 K.-A., que evoca o momento em que Ulisses se identifica perante Polifemo (cf. *Od.* 9. 503 sqq.): a um Ciclope que o questiona sobre o filho de Laertes, Ulisses responde, em puro estilo coloquial, com a memória de um encontro em Paros, onde o herói fazia compras no mercado.

Esta breve sequência de fragmentos é reveladora da estratégia adoptada por Cratino. Trata-se da recriação de uma série de episódios, onde os heróis adquirem uma nova personalidade conforme ao modelo cómico e cujo desenvolvimento reproduz uma imagem deformada dos bem conhecidos erros de Ulisses.

Mais técnica seria talvez a comédia *Eunidas*, dedicada aos descendentes de Euneu, dançarinos e tocadores de cítara. Os frs. 72 K.-A., sobre a execução do nomo órtio de Terpandro, e possivelmente o 355 K.-A., que critica uma redundância num passo de Homero, dão o tom ao que poderia ter sido uma peça dedicada à sátira da música e que sabemos ter colhido, para o autor, um sucesso estrondoso; memoráveis certas cantilenas que dela faziam parte (cf. supra, pp.12-13).

Depois de uma vida dedicada à comédia, Cratino colhia um merecido reconhecimento, mas nem por isso passavam impunes as fraquezas a que o velho poeta cedia nos últimos anos de uma longa existência. Mal iniciado na carreira teatral, Aristófanes fazia-se porta-voz desse coro de elogios e reprovações dirigido contra um Cratino já nonagenário. Sobretudo em *Cavaleiros* (depois de uma menção de passagem em *Ach.* 848-852), Aristófanes dispensava ao rival maior atenção; e se não hesitava em citá-lo como um dos baluartes da tradição cómica, alardeava-lhe, em termos exuberantes, a decrepitude e aconselhava-lhe o afastamento imediato; para o poeta caduco, Aristófanes propunha honras públicas, um lugar de distinção ao lado de Dioniso, mas o silêncio urgente de uma lira, desafinada e para sempre partida (vv. 531-536). E a somar a estes males patentes, o autor de *Cavaleiros* sugeria subtilmente uma pecha ruinosa: a securá da coroa ... e da garganta do velho Cratino, a pedir do Estado não a homenagem das refeições no Pritaneu, mas vinho à descrição para saciar-lhe uma sede inesgotável (v. 535).

A ironia destas palavras ganha toda a dimensão se pensarmos que Cratino, retratado como caduco e tonto, concorria com *Sátiros* a este mesmo festival; e se Aristófanes alcançou o primeiro lugar, o rival, a desmentir a fidelidade do retrato, conquistava o segundo.

Cratino acolheu, com jovialidade e humor, os gracejos de *Cavaleiros*, tomou-os como um desafio e preparou, para eles, a devida resposta. O *schol. Eq.* 531 regista-lhe a reacção:

*Ao ouvir estas acusações, Cratino escreveu a Garrafa, para mostrar que ainda não estava xexé.*

Mais: para além de tecer a própria defesa, Cratino passava ao contra-ataque e tomava o partido de Êupolis numa famosa questão de plágio, que colocava o autor do *Máricas* em polémica de originalidade com o autor de *Cavaleiros*.

Apenas um ano decorrido sobre as insinuações de Aristófanes, Cratino apresentava a *Garrafa*, uma peça sem dúvida viva e galhofeira, com todos os condimentos para ser um sucesso. E, de facto, o mesmo público que abandonou *Nuvens* e as relegou a um pouco honroso terceiro lugar, brindou com um aplauso entusiasta e as galas da vitória a *Garrafa*, reconhecendo assim que o velho Cratino era ainda bem capaz de um lampejo de génio.

O *schol. Eq.* 400 resume, em sumário breve, a intriga da *Garrafa*: ferida pelo abandono do marido (cf. fr. 194 K.-A.), a Comédia intenta um processo de divórcio contra o traidor, o próprio Cratino. Amigos comuns empenham-se na reconciliação, informam-se sobre a legitimidade dos motivos, constataam a gravidade da questão. Fascinado por novos amores, o poeta cedeu, e com entusiasmo, aos encantos de Bebedeira (cf. frs. 195, 196, 200 K.-A.) e de há muito deixou de escrever comédias. Ao fim de várias peripécias que nos escapam, Cratino tentava a reconciliação de todas as partes envolvidas com o supremo argumento:

Ἐὖδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἔν τέκοις σοφόν.

*Quem viu já um bebedor de água produzir obra de mérito?!*

(fr. 203 K.-A.)

Talvez a Comédia não ficasse até insensível a estas razões, embora, por prudência, reduzisse a cacos todas as vasilhas que havia em casa (fr. 199 K.-A.).

Nem só o tema, no entanto, respondia ao mote proposto por Aristófanes. Pelo menos num dado momento, ao fazer o seu auto-elogio, Cratino retoma a sugestão da metáfora usada em *Eq.* 526 sqq. e brada (fr. 198 K.-A.):

Ἄναξ Ἄπολλον, τῶν ἐπῶν τοῦ ρεύματος,  
 καναχοῦσι πηγαί. Δωδεκάκρουνον <τό> στόμα,  
 Ἰλισός ἐν τῇ φάρυγι. Τί ἂν εἴποιμ' <ἔτι>;  
 Εἰ μὴ γὰρ ἐπιβύσει τις αὐτοῦ τὸ στόμα,  
 ἅπαντα ταῦτα κατακλύσει ποιήμασιν.

*Justos céus! Que torrente de palavras! Irrompem nascentes, a boca abre-se-lhe numa dúzia de bicas! Um Ilissos, aquela garganta! Que posso dizer mais? Se lhe não metem uma rolha, o tipo encharca tudo com versos!*

E numa espécie de última centelha, Cratino retomava o vigor de outros tempos e multiplicava as invectivas: contra Clístenes, o efeminado (fr. 208 K.-A.), contra Hipérbolo, o vendedor de tochas (fr. 209 K.-A.), contra Antifonte, o safado (fr. 212 K.-A.), contra Querefonte, cadavérico e pobretana (fr. 215 K.-A.), ou contra Lícon, o pelintra (fr. 214 K.-A.). E - suprema ironia! - através da parábase dirigia ao público um apelo, ὃ λιπερνῆτες θεαταί (fr. 211 K.-A.), imitando uma última vez palavras de Arquíloco (fr. 50 Diehl), numa espécie de despedida a um público decadente, agora que o tesouro dos poetas do passado parecia prestes a esgotar-se<sup>28</sup>.

Assim findava, com dignidade, com alegria e vigor, a carreira do velho poeta, por entre os aplausos da vitória. Mas depois deste arranco de génio, a lira quebrou-se enfim, para silenciar para todo o sempre a voz de Cratino, que ecos vagos mal projectam de um mundo de nostálgicas sombras.

---

<sup>28</sup> Cf. Kock, *op. cit.*, p. 74.