

humanitas

Vol. XLVII - Vol. I

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. XLVII • TOMO I
MCMXCV

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA
DA DOUTORA MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA



CARLOS MORAIS
Universidade do Porto

UMA CATÁBASE AGONÍSTICO-BURLESCA
COM CONTRAPOSIÇÃO RÍTMICA
(Ar. Ra. 208-268)

Μεταβολή δέ ἐστι ῥυθμική ῥυθμῶν
ἀλλοίωσις ἢ ἀγωγῆς. γίνονται δὲ μεταβο-
λαὶ (...) κατ' ἀγωγὴν· κατὰ λόγον ποδικόν,
ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς ἓνα μεταβαίνῃ λόγον
(...) ἢ ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς
ἀλλήλους.

A. Quint. 1.19 (W.-I., 40. 1-6)

1. INTRODUÇÃO

Na sua execratória crítica à *Música Nova*, Platão testemunha que, no seu tempo, havia ποιηταί que, ora punham em verso palavras sem qualquer acompanhamento, ora produziam melodias ritmadas sem suporte poético, para serem executadas ao som da cítara e do *aulos*. Tal prática, de acordo com o filósofo, criava profundas dificuldades no discernimento do *ethos* dos ritmos e das harmonias ¹.

Embora esta corrente estética, nos finais do séc. V a. C., já estendesse tentacularmente a sua influência à lírica trágica, de que nos dá eco Aristófanes em algumas das suas críticas a Eurípidēs, mais concretamente

¹ Pl. *Lg.* 669 d-e. Cf. ainda *R.* 399 c.

aos ἐπύλλια Εὐριπίδου², esta não era com certeza a tendência predominante no período áureo do teatro grego. Sê-lo-á, entretanto, mais tarde, o que provocará um divórcio progressivo entre a música e o texto poético, que coincide com o declínio da importância das partes líricas para o desenrolar da acção e, em consequência, com o declínio do próprio teatro³.

Se somarmos, então, o testemunho de Platão às críticas de Aristófanes, facilmente, e por oposição, concluiremos que o dramaturgo (*poietes*) do séc. V, imbuído das suas funções de musicógrafo e de coreógrafo, procurava que as melodias e os ritmos procedessem em simbiose perfeita com o sentido do texto e da acção dramática. Infelizmente para nós, o pó milenar e a falta de registos escritos e de rubricas de cena obscureceram, impiedosamente, esta realidade. Assim, sempre que fazemos a leitura crítica de uma qualquer composição lírica da tragédia ou da comédia e tentamos perceber a sua teatralização, sentimos que a hermenêutica do texto resulta parcelar e, muitas vezes, conjectural.

É que das três artes que compõem a arquitectura das partes musicadas da tragédia ou da comédia⁴, duas — a melodia e a dança — são-nos

² Cf. Ar. *Ach.* 398, *Pax* 532 e *Ra.* 942. Esta expressão pejorativa, que se repete em diferentes momentos, encerra uma posição crítica do comediógrafo relativamente à lírica euripídiana que, seguindo as novas tendências musicais desenvolvidas, entre outros, por Melanípides, Cinésias, Frinis e Timóteo, se apresenta inovadora e, frequentes vezes, transgressora dos cânones tradicionais da tragédia. Consequentemente, os Coros interventores e perfeitamente integrados na acção cedem lugar a interlúdios musicais totalmente descontextualizados (*vide* Ar. *Ach.* 443 sq.), onde o erotismo, o estilo rebuscado e ornamentado, bem como as cenas pictóricas e descritivas eram, tão-só, o ponto de partida para meros exercícios de virtuosismo musical.

É sobretudo no *agôn* final das *Rãs* (vv. 1309 sqq.) que, por oposição aos grandiloquentes μέλη de Ésquilo (*Ra.* 1264 sqq.), todas estas características, denunciadoras das influências da nova escola, são parodicamente escarpelizadas. Sobre este assunto, vide o estudo minucioso de M. Fátima Sousa e Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, Coimbra, 1987, pp. 250-290, especialmente pp. 270 sqq.

³ Plutarco (1141 b sqq.) testemunha esta progressiva deterioração da música, que acompanha a decadência do teatro, e a sua denúncia por parte dos comediógrafos.

⁴ A acepção da palavra μουσική («arte das Musas»), em alguns autores antigos, como união de poesia, música e dança, sugere a indissociabilidade e a simultaneidade da produção e execução das três artes na dramatização dos textos líricos da tragédia e da comédia. O dramaturgo, a um tempo, escrevia os textos, cujos *ethos* e *pathos* eram ampliados pela música que compunha, e desenhava as figuras coreográficas (cf. Pl. *Alc.* 1. 107d, Plut. *Mor.* 732 f; Ath. 21 f) que explicavam visualmente a cadência melódica.

Sobre este assunto, *vide* B. Gentili e R. Pretagostini, *La Musica in Grecia*, Roma, 1988, p. V; e W. B. Stanford, *Greek Tragedy and Emotions. An Introductory Study*, London, 1983, p. 49.

praticamente, senão de todo, desconhecidas⁵. Apenas nos ficou aquela que, com razão, é considerada o principal vértice desta tríade e que, por deduções e suposições, nos permite projectar alguma luz sobre as outras duas. De facto, o texto lírico, num processo dinâmico, engendra em si o ritmo que, subordinando-se ao seu sentido e ao seu carácter, condiciona λέξις, μελωιδία e κίνησις σώματος⁶. Na dicção, de acordo com

⁵ Muito embora não conheçamos uma simples nota da música que precede a última década do séc. V a. C., nós só não afirmamos a total ignorância no domínio da música antiga e clássica, porque nos é dado observar, a partir dos textos, o cerne de qualquer melodia — o ritmo que se desprende das palavras (cf. Pl. R. 398 d; Ath. 617 b). Utilizando uma expressiva imagem, Aristides Quintiliano, no seu tratado *De Musica*, confirma esta nossa convicção, ao considerar que, no processo de composição, o ritmo é a parte masculina (ἄρρεν), aquela que produz (λόγον ποιῶν), e a melodia a parte feminina (θηλυ), a que é produzida (τὸ ποιούμενον). Deste modo, esta, porque inactiva e sem forma (ἀνεέργητον καὶ ἀσχημάτιστον), é movimentada e moldada por aquele (A. Quint. 1. 19 [W.-I. 40. 20-25. Todas as citações de A. Quintiliano serão feitas a partir da edição teubneriana de WINNINGTON-INGRAM, Leipzig, 1963]. Cf. ainda 2. 12 [W.-I. 77. 5-6]).

Não há razões também para infirmar o conhecimento dos ritmos, uma vez que, de acordo com M. L. WEST (*Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, pp. 130 sqq.), os poucos fragmentos poéticos que registam a notação musical confirmam, directa ou indirectamente, a presunção de que as cadências melódicas reflectem com razoável fidelidade os metros dos trechos líricos, ou seja, às sílabas breves e longas correspondem, respectivamente, notas breves e longas. Esta íntima conexão entre metro e ritmo é confirmada por A. Quintiliano, quando refere que eles se relacionam tal como a parte com o todo (*vide* 1.23 [W.-I. 45. 20-22]).

Da expressão corporal do ritmo, essa «escultura animada» (Ath. 629 b) ou «dança falante» (Plut. *Mor.* 748 a), o nosso conhecimento, ainda menor, resume-se a escassas referências textuais, que aludem, indirectamente e sobretudo, aos batimentos rítmicos e à velocidade dos movimentos coreográficos, a testemunhos de escoliastas e de autores tardios (Heródoto, Plutarco e Ateneu) e a testemunhos pictóricos, inconvenientemente estáticos. Uma certeza temos, porém: o movimento do corpo tinha o ritmo em comum com o movimento da voz (Pl. *Lg.* 672 e: τὸ δὲ κατὰ τὴν τοῦ σώματος κίνησιν ῥυθμὸν μὲν κοινὸν τῆι τῆς φωνῆς εἶχε κινήσει).

Sobre a adequação da dança ao ritmo e ao sentido dos cantos, *vide* também Pl. *Lg.* 664 e-665 a, 816 c; Plut. *Mor.* 747 e-748 a; Ath. 15 c-e, 21 f-22 a, 628 c-e; A. Quint. 2. 15 (W.-I. 82. 19-25).

Para um estudo mais circunstanciado destes assuntos, *vide* A. PICKARD — CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, ²1968, pp. 246-262; M. PINTACUDA, *La musica nella tragedia greca*, Cefalù, 1978, pp. 8 sqq. e 73 sqq.; H. D. F. KITTO, «The Dance in Greek Tragedy», *JHS* 75 (1955) 36-41; L. B. LAWLER, *The Dance in Ancient Greece*, Middletown, 1963, pp. 74-91; M. H. ROCHA PEREIRA, *Estudos de História da Cultura Clássica. I: Cultura Grega*, Lisboa, ⁷1993, pp. 631-646; e M. L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, pp. 129 sqq.

⁶ Cf. A. Quint. 1. 13 (W.-I. 31. 21-22); e Bacch. 313. 1-12 (L. Zanoncelli, *La manualistica musicale greca*, Milano, 1990, pp. 278-281). Ao contrário da pintura e da escultura, que, pela visão, proporcionam uma «configuração estática da realidade», a

Aristides Quintiliano, o fluxo rítmico diferencia-se pelas sílabas, na melodia, pela *ratio* de *thesis* e *arsis*, e no movimento corporal, pelas figuras e suas delimitações, chamadas *σημεῖα* ⁷.

Nesta qualidade de ponto de intersecção dos três vértices do triângulo, o ritmo, cujo estudo o musicólogo divide em cinco partes ⁸ — *πρῶτος χρόνος, γένη ποδικά, ἀγωγή, μεταβολαί* e *ῥυθμοποιία* —, surge-nos como *διδάσκαλος χορῶν* ⁹.

Com base neste pressuposto, que julgamos incontroverso, e socorrendo-nos, ora das teorias de Aristides Quintiliano, ora das componentes rítmica, acústica e visual da palavra, é nosso objectivo intuir e dilucidar a importância dramática da cadência irregular e, sobretudo, antitética deste *intermezzo palúdico* ¹⁰, que se estrutura basicamente em modulações (*μεταβολαί*) ¹¹ — umas bruscas, outras devidamente preparadas e inte-

mousiké, servindo-se não só da visão, mas também da audição, realiza de um *modo dinâmico*, através da palavra (que impõe o ritmo e o *ethos* da composição), da melodia e da dança, «o mais alto grau de *mimesis* da acção». Vide A. Quint. 2. 4 (W.-I. 56. 6 sqq) e a análise que deste passo faz B. Gentili, «Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi delle «performance»», in *La musica in Grecia*, Roma, 1988, pp. 5-6.

Apesar da influência de novas correntes estéticas que conduziram à progressiva separação entre música e poesia (vide *supra* n. 2), a confluência de palavra, melodia e dança era ainda uma realidade no séc. IV, uma vez que Aristóxeno (*Rhyth. 2. 10-12*) define tempo primeiro (*πρῶτος χρόνος*) como a unidade mínima, composta de uma só sílaba, de um só som e de só movimento corporal. Influenciado, provavelmente, pelo filósofo de Tarento, A. Quintiliano, séculos mais tarde, expende a mesma teoria (I.14 [W.-I. 32. 11-18]) e reafirma, seguindo igual sequência de tópicos de Pl. R. 377-400, a necessidade de adequação destas artes ao sentido do texto. Cf. A. Barker, *Greek Musical Writings. II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, 1989, p. 469, n. 65.

⁷ A. Quint. 1. 13 (W.-I. 32. 4-7)

⁸ A. Quint. 1. 13 (W.-I. 32. 8-10). Deste estudo, que se estende pelos capítulos seguintes até I. 19 (W.-I. 40. 25), interessam aos nossos objectivos, sobretudo, as partes segunda, terceira e quarta.

⁹ Cf. A. Quint. 2. 4 (W.-I. 56. 22).

¹⁰ Expressão adoptada do estudo que J. Carrière faz do movimento cénico e coreográfico deste *parachoregema* das *Rãs*, «Aux Enfers avec Aristophane: Le passage du lac dans les *Grenouilles*», *Dioniso* 41 (1967) 37.

¹¹ Em *De Musica* 1. 19 (W.-I. 40. 1-7), Aristides Quintiliano refere-se a doze *μεταβολαί*. Contudo, uma leitura atenta só nos revela oito, pelo que ou faltam quatro ou o numeral *δῶδεκα*, transmitido pelos MSS, está errado. A enumeração poderia ser completada de diferentes formas, uma vez que a teoria aristidiana consente ainda mais possibilidades. Só que tentar fazê-lo seria controverso e arbitrário. Sobre este assunto, vide A. Barker, *Greek Musical Writings. II: Harmonic and Acoustic Theory*, p. 444, n. 211.

Na epígrafe ao nosso texto, das oito *μεταβολαί* explicitamente descritas em A. Quintiliano, só mencionamos as que consideramos pertinentes para este estudo: a primeira, a segunda e a sétima (cf. *infra*, nota 13).

gradas pelos chamados μέσα μέτρα¹² — de tempo (κατ' ἀγωγήν) e de ritmo (κατὰ ῥυθμόν, nomeadamente κατὰ λόγον ποδικόν e κατὰ ἀντίθεσιν)¹³.

Subsidiariamente, ao longo da nossa análise, faremos alusões aos registos de velocidade, de entoação e de volume, que se entrecem no texto poético e por ele são verbalizados ou insinuados, e que acompanham e corroboram todas estas variações rítmicas¹⁴.

¹² Os μέσα δὲ καλεῖται μέτρα (A. Quint. 1.28 [W.-I. 51. 19-26]) são os metros ambivalentes que, colocados entre os metros antitéticos (ὅτε δύο ποδῶν ἀντιθέτων εἰς μεταξὺ πίπτων), possibilitam uma modulação harmoniosa.

¹³ A modulação rítmica, segundo A. Quintiliano (vide epígrafe a este nosso estudo), consiste numa alteração de ritmo ou de tempo.

A μεταβολὴ κατὰ ἀγωγήν tem que ver com a variação das durações (χρόνοι), de rápidas para lentas ou vice-versa. Mesmo mantendo a *ratio* entre *thesis* e *arsis*, as grandezas de cada duração, de acordo com 1. 19 [W.-I. 39. 26-29], podem ser representadas ou produzidas de formas diferentes (διαφόρως ἐκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερόμεθα).

Já a ῥυθμῶν ἀλλοίωσις se reporta sobretudo à μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικόν (modulação quanto à *ratio* do pé, ou seja, quanto à relação dos seus segmentos — *thesis* e *arsis*). No caso vertente, ocupar-nos-emos das variações κατὰ γένος e κατὰ ἀντίθεσιν (cf. 1. 14 [W.-I. 33. 12-28], onde A. Quintiliano enumera as sete diferenças entre pés, em especial, W.-I. 33. 14-15, 26-28).

Os géneros rítmicos são três: τὸ ἴσον, que, com uma *ratio* entre *thesis* e *arsis* de [1:1], inclui os dáctilos, os espondeus e os anapestos; τὸ ἡμιόλιον, que engloba os péons, os créticos e os baquios, ou seja, pés cuja *ratio* é de [2:3]; e τὸ διπλάσιον, que se reporta aos restantes, com uma *ratio* de [1:2] — os troqueus, os iambos e os iónicos (vide 1. 14 [W.-I. 33. 29-30] e 1. 15 — 1. 17 [W.-I. 35-38]). Daqui se pode inferir que, de acordo com a teoria aristidiana, a μεταβολὴ κατὰ γένος descreve uma *uariatio* na relação rítmica dos pés (μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικόν), isto é, uma passagem de uma cadência para outra de *ratio* diferente (ὅταν ἕξ ἐνὸς εἰς ἕνα μεταβαίημι λόγον).

A mudança na relação rítmica dos pés também se pode processar por antítese (κατὰ ἀντίθεσιν). Isto verifica-se, quando se passa de um pé para outro de características antitéticas (ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους).

¹⁴ O uso correcto e adequado da voz, que explore as particularidades fónicas das palavras, é para Aristóteles (*Rhet.* 1403 b 26-30) parte importante da arte oratória e da acção dramática. Orador e actor, nas suas elocuções, podem sublinhar e até ampliar o sentido e o *pathos* de um texto, pelo uso apropriado do volume da voz (μέγεθος), da entoação (ἁρμονία) e do ritmo (ῥυθμός).

Nas partes líricas, estas qualidades, associadas à música e à dança, aumentariam ainda mais as potencialidades dramáticas e patéticas do texto. Conforme refere W. B. Stanford (*Greek Tragedy and Emotions*, pp. 72-74), estas particularidades vocálicas, que constituem uma espécie de acompanhamento «sub-musical», dependem em larga escala do desempenho do actor. Não obstante, o dramaturgo pode manipulá-las, através de indicações explícitas ou implícitas. Assim, a entoação pode ser prescrita por meio de palavras descritivas ou ser sugerida pelos acentos tónicos e pelas quantidades; a velocidade pode

2. UMA GALÁXIA RÍTMICA DE TENSÃO EM ESPIRAL

Dioniso, aquele a quem «pertence fazer cessar os cuidados, dançar no tiaso e rir ao som da flauta»¹⁵, para tentar debelar a situação conturbada que se vivia em Atenas, decide ir com o seu escravo Xântias às profundezas do Hades buscar Eurípides. Foi a leitura da *Andrómeda* — considerada, na Antiguidade, a mais bela peça deste autor, da qual possuímos apenas fragmentos — que o instigou a esta cruzada lacustre¹⁶. Mas, para saciar este seu πόθος, ele terá de franquear as portas do Hades, um destino (quase sempre) sem retorno. Recomendava, por isso, a σωφροσύνη que se aconselhasse junto de alguém que já havia feito esta viagem com sucesso: Hércules que, no seu derradeiro trabalho, conseguira arrebatar Cérbero a Plutão.

Traçado o percurso que, apesar de mais longo, era o mais seguro, o filho de Zeus encaminha-se para a λίμνην μεγάλην, de onde ouve um injuntivo e ritmado (αὐτο)κελευσμός, que abruptamente interrompe a sua fala (v. 180)¹⁷:

.....ῶ ὅπ' παραβαλοῦ
 - υ ω υ -

Esta repentina e urgente intervenção de Caronte, sublinhada quer pela *antilabe*, quer pelo proceleusmático, que repete igual estrutura do pri-

ser controlada por claras referências textuais ou, indirectamente, pelo ritmo escolhido e pela presença/ausência de vogais longas e de compactos aglomerados consonânticos; o volume, por seu turno, como não é inerente à natureza das palavras, poderá ser insinuado por expressões que aludem à intensidade das elocuições ou pelo timbre vocálico.

¹⁵ E. *Ba.* 378-380, em tradução de M. H. Rocha Pereira, Eurípides, *As Bacantes*, Lisboa, 1992, p. 54.

¹⁶ Fisicamente morto, o poeta ainda estava bem vivo na memória de todos os Atenienses. Por isso, além de referir a leitura de *Andrómeda* (vv. 52-54), Dioniso, neste curto diálogo com Hércules, permite-se citar ou aludir a outras obras de Eurípides (*Eneu*, no v. 72; *Melanipa* e *Bacantes* 888, no v. 100; e *Hipólito* 612, nos vv. 101-102), consciente de que seria compreendido pela grande maioria dos espectadores.

Sobre a circulação e leitura das obras dos grandes trágicos — confirmada indirectamente por Aristóteles, que refere que, pela simples leitura, a tragédia pode concretizar todas as suas potencialidades poéticas e patéticas (*Po.* 1450 b 18-20, 1453 b 1-11, 1462 a 12) —, vide A. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysos in Athens*, Oxford, p. 138, n. 1; e O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977, p. 15.

¹⁷ Uma vez que o barco não traz ninguém do Hades, quem rema e comanda a manobra de atracação é, necessariamente, Caronte. Por isso, em nosso entender, este

meiro hemistíquio¹⁸, sugere que todo o movimento cénico da sua entrada terá sido também precipitado.

Determinar como se terá conseguido tal efeito é controverso e especulativo. Parece-nos, contudo, que a solução preconizada por Dearden — para além de conseguir dosear, dentro do gosto clássico pela simplicidade, o realismo com a convenção cénica — é a que melhor preenche este requisito de velocidade, por ele e por nós defendido, uma vez que recorre ao uso do ἐκκύκλημα, um expediente teatral muito em voga em finais do séc. V a. C., nomeadamente nas tragédias de Eurípidés, e que tão criticado foi por Aristófanes (*Ach.* 408-79, *Thesm.* 96-265). Na tentativa de recriar, satiricamente, um desses momentos bem ao gosto do trágico, o comediógrafo faria entrar, pela porta central da *skene*, o ψυχοπομπός, a remar nesta máquina que representaria, em posição transversal, o estígio πλοιάριον¹⁹.

grito é um αὐτοκελευσμός, pronunciado, contrariamente à opinião expendida por K. Dover (*Aristophanes Frogs*, Oxford, 1993, pp. 212-213), já dentro de cena.

Idêntica manobra aparece descrita em *Ar. Eq.* 762. Em *Av.* 1395, Pistetero tenta interromper os devaneios líricos de Cínésias com o mesmo ὄοπ que encontramos aqui.

Todas as citações do texto grego serão feitas a partir da edição de K. Dover, *Aristophanes Frogs*, Oxford, 1993.

¹⁸ Também a frase de Dioniso é injuntiva e, com um imperativo associado a um proceleusmático, denota celeridade: χωρῶμεν ἐπὶ τὸ πλοῖον (- - υ υ υ - υ).

¹⁹ C. D. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London, 1976, pp. 67-69. Outra opinião muito defendida é a que preconiza a entrada, por um dos *eisodoi*, de um barco sobre rodas escondidas por um avental, puxado por uma corda, ao longo da *orchestra*, por homens escondidos no outro *eisodos*. Entre os que alvitram tal solução, contam-se J. Carrière («Aux Enfers avec Aristophane: «Le passage du Lac dans les *Grenouilles*», *Dioniso* 41 (1967) 139-146) e K. Dover (*Aristophanes Frogs*, p. 213, e *Aristophanic Comedy*, Berkeley and Los Angeles, 1972, pp. 179-180). Ao contrário deste que apresenta uma encenação relativamente parca em recursos, aquele descreve-a de uma forma exageradamente realista, onde os expedientes abundam. Imobilizado o barco junto ao *logeion*, todo o movimento, segundo este autor, cénico seria simulado pelos gestos do actor e do Coro e por um *décor* móvel, que deslizaria em sentido inverso ao do barco. Esta encenação, contudo, era inconvenientemente lenta, o que inviabilizaria a coincidência da voz de comando com o atracar do barco.

Duas hipóteses podem, então, ser avançadas: ou o barco entrava na orquestra, enquanto na *skene* decorria o diálogo com o morto (vv. 170-177), o que acarretaria uma inevitável distração do público e, como tal, uma desvalorização desta cena cômica, ou, como propõe Dover (*Aristophanic Comedy*, p. 213), o epifonema náutico era gritado de fora do palco, chegando o barco ao seu destino só no v. 182. Tal solução parece-nos insustentável, uma vez que entendemos que a entrada devia ser brusca, como o sugere o texto, e devia coincidir com a fala de Caronte em *antilabe*.

A proposta de Dearden resolve ainda os problemas da viagem pedestre de Xântias, em redor do lago, e da saída de cena do burro que o transportava. O escravo sairia pelo párodo com o animal e, passando por detrás da *skene*, regressaria pelo outro párodo, no v. 272.

A urgência que detectamos nesta entrada e no epifonema náutico é confirmada também pelo frenesim que se depreende das intervenções seguintes de Caronte, algumas delas igualmente em *antilabe*: nas sucessivas interrogações disjuntivas que anunciam os diferentes destinos da viagem (vv. 185-187); na forma brusca e grosseira como apressa os passageiros (vv. 188-190) para uma partida que se apresenta iminente (v. 197); no modo impertinente (vv. 190-191; 197 sqq.) e agressivo (vv. 189, 200 sqq.) como se dirige a Xântias, que contornará o lago a pé, e a Dioniso, que toma assento na barça, aos remos.

Confrontado com a sua própria inexperiência, o filho de Zeus recorre a Caronte que lhe assegura a manobra do timão e a cadência das remadas, com vozes de comando que retomam o epifonema de chegada:

ῶ ὄπ· ὄπ. ῶ ὄπ· ὄπ. (v. 208)
 - ∪ ∪ - ∪ ∪

Relativamente àquele, estes incitamentos apresentam, justificadamente, mais uma breve, que corresponderia ao tempo de reentrada dos remos na água para o início da remada seguinte. A longa, por seu turno, acompanharia a deslocação impulsional dos remos dentro da água e a primeira breve ajustar-se-ia ao movimento da sua saída e/ou recolha²⁰.

Para a grande inabilidade e falta de agilidade do «barrigudo» (γάστρον) — situação burlesca que Aristófanes exploraria até à exaustão —, nada melhor do que dáctilos, um ritmo de género simples²¹, uniforme e grave, que possui amplitude e calma na mobilidade²².

²⁰ Apoiando-se noutros exemplos, W. Fauth *Über Beziehungen zwischen Rhythmus Inhalt und Aktion in den Cantica des griechischen Dramas*, Göttingen, 1953, pp. 52 sqq.) considera, indevida e forçadamente, que o *Ruderkommando* de Caronte, neste modelo de *Arbeitsparodie*, é um dímetro crético, no pressuposto de que a pausa entre os dois gritos alongaria a segunda breve, o que, em sua opinião promoveria uma transição perfeitamente integrada para o lecfítio (com resolução da 1ª longa), que acompanha a cadência do coaxar das Rãs.

Contrariamente a esta análise, pensamos que a modulação brusca de ritmo, de dáctilico para um iâmbico-trocaico, se ajusta bem à interpretação que fazemos deste coro, todo ele estruturado em ritmos contrapostos.

Para gritos de comando, vide E. *Cyc.* 608-623, 652-662; Ar. *Ach.* 554, *Pax* 459 sqq., Av. 1395, *Ec.* 1163 sqq.

²¹ Os ritmos de género simples (dáctilos, espondeus e anapestos, vide n. 13), dada a similitude dos seus segmentos, são, de acordo com A. Quintiliano, graciosos, elegantes e os menos perturbadores e agitados (2. 15 [W.-I. 82. 10-11, 83. 18-19], possuindo a calma das cadências que começam pela *thesis* (1. 24 [W.-I. 47. 2-14], 2. 15 [82. 4-5])

²² Tom elevado e calma na mobilidade — até pela baixa frequência de espondeus — terá tido também a *coda* dáctilica de *Rãs* (vv. 1528-33), que apresenta reminis-

Mas este primeiro grito de partida do timoneiro é abruptamente interrompido, tal como já havia advertido Caronte (vv. 205-207), pelos cantos dos βάρραχοι κύκνοι. Ao som de flauta, entram pela porta central a cantar e a dançar e, com movimentos (possivelmente circulares²³) irregulares e opostos aos do filho de Zeus, passam a comandar o ritmo da operação de travessia.

Contrariamente ao habitual, a melodia das Rãs, com os seus ritmos sincopados e contrapostos, não vai ter o normal efeito catártico²⁴, vai apresentar-se, antes, exasperante e extenuante, com características predominantemente lúdicas e burlescas²⁵. Trata-se de uma galáxia rítmica e sonora, que apresenta um crescendo (espiral) de tensão, de volume, de velocidade e de tonalidade, e que se estrutura em dois movimentos distin-

cências do fecho processional, igualmente dactílico, de *Euménides*, vv. 1032-1047 (cf., sobretudo, *Ar. Ra.* 1530).

Neste passo, Aristófanes, além do adequado aproveitamento do *ethos* sublime deste ritmo, quis sublinhar a anábase vitoriosa de Ésquilo, com uma cadência tida como tipicamente sua (cf. *Ar. Ra.* 814-29, 1264 sqq.), que o trágico provavelmente herdara de Frínico (cf. *V.* 200, *Av.* 749, *Ra.* 1299). Cf. A. M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, ²1968, p. 44; id., *Collected Papers*, Cambridge, 1969, pp. 204 sqq.; W. B. Stanford, *Aristophanes: The Frogs*, London, 1958 [1976], pp. 141-142, 177-79, 200-201; e K. Dover, *Aristophanes Frogs*, pp. 343-49, 383-84.

Na comédia aristofânica, os dáctilos, agrupados desde o dímetro até ao heptâmetro, aparecem profusamente, ora misturados com outros ritmos, ora em composições mais ou menos unitárias, como suporte paródico da linguagem oracular (e. g. *Eq.* 197-201, 1015-1095; *Pax* 1063-1114; *Av.* 967-988; *Lys.* 770-776), do estilo épico-heróico (e. g. *Pax* 1270-1301), ou do estilo elevado e grandiloquente de Ésquilo (e. g. *Ra.* 1264-1295), sem esquecer hinos (e. g. *Pax* 114-123, *Ra.* 875-882) ou cantos nupciais (e. g. *Av.* 1748-54).

Sobre o carácter do ritmo dactílico, vide *Arist. Po.* 1449 a 27-28, 1459 b 31-37; *Rhet.* 1408 b 32; *D. H. Comp.* 6. 17. 11-12; *Quint. Inst.* 9. 4. 88, 9. 4. 136.

²³ Encontramo-nos entre os que pensam que o Coro das Rãs era visível. Em palco, desenharia movimentos, provavelmente circulares, uma vez que todo o texto tem uma estrutura circular (aberta), sublinhada pelos frequentes *ritornelli*.

²⁴ Cf. *Arist. Po.* 1341 b 32-42, 1342 a 4-15. O efeito terapêutico da música é também sublinhado por A. Quintiliano, que confirma o que se depreende de muitos textos clássicos: que nenhuma actividade humana se concretiza sem música (οὐκ οὐκ ἔνεστι πρᾶξις ἐν ἀνθρώποις ἥτις ἀνευ μουσικῆς τελεῖται). A música embeleza os hinos, alegra celebrações e festividades, dá coragem e força aos que estão em guerra ou em viagem e afasta a fadiga do navegar e do remar e das mais árduas tarefas manuais (*Vide A. Quint.* 2.4.[W.-L.57.23-29]).

Para os cantos ligados ao trabalho em geral, vide *Il.* 18.561-606, *Ath.* 618 a - 619 c, e *Poll.* 4. 53. Para os que se associam à vida marítima, vide *E. El.* 432-7, *Hel.* 1451-6, *IT.* 1123 sqq., *Tr.* 115-30; e *Ar. Ach.* 554.

²⁵ Cf. U. Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Darmstadt, ²1958, pp. 592-594.

tos: um, em que Dioniso, *a contrario motu*, tenta impor o seu ritmo cadenciado e concertado (vv. 208-49); outro, em que, *a simili motu*, procura confundir e vencer o coro teriomórfico que se lhe opõe (vv. 250-268).

2.1. CONTRARIA CONTRARIIS NON VINCUNTVR

Este amebeu, que combina magistralmente, com inequívocos propósitos cómicos, o estilo elevado com o baixo e coloquial²⁶, é composto, nesta primeira parte, por três perícopes líricas, na boca das Rãs (vv. 208-220; 228-35; 241-49), entremeadas por dois momentos dialógicos (vv. 221-27; 236-41), onde Dioniso procura inverter o rumo dos acontecimentos a seu favor. Mas é o Coro quem impõe as regras, que se subordinam à arbitrariedade dos seus movimentos.

2.1.1. OPOSIÇÃO POR IRREGULARIDADE E VARIABILIDADE RÍTMICA

Andante

XO	βρεκεκεκεξὲξ κοᾶξ κοᾶξ.	<i>mp</i>
210	βρεκεκεκεξὲξ κοᾶξ κοᾶξ. λιμναῖα κρηνῶν τέκνα, ξύναυλον ὕμνων βοᾶν φθεγγζόμεθ' εὐγηρυν ἐμάν ἀοιδάν, κοᾶξ κοᾶξ,	<i>cresc.</i>
215	ἦν ἀμφὶ Νυσθήϊον Διδὸς Διόνυσσον ἐν λίμναισιν ἰαχῆσαμεν, ἦνιχ' ὁ κραιπαλόκωμος	<i>(rallentando)</i>
219a	τοῖς ἱεροῖσι χύτροις χω-	<i>(largo)</i>
219b	ρεῖ κατ' ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος.	
220	βρεκεκεκεξὲξ κοᾶξ κοᾶξ.	<i>cresc.</i>
209	∞ ∪ - ∪ - ∪ -	lek (= [∞] 2 ia [cr ia / ba ia] // 2 tro _∞)
210	∞ ∪ - ∪ - ∪ -	lek (= [∞] 2 ia [cr ia / ba ia] // 2 tro _∞)
211	- - ∪ - - ∪ -	ia cr (= 2 ia _∞)
212	∪ - ∪ - - ∪ -	ia cr (= 2 ia _∞)
213	- - ∪ - - ∪ ∪ - ∪ - -	ia cho ba
214	∪ - ∪ -	ia

²⁶ Cf. M. Silk, «Aristophanes as a lyric poet», *YCIS* 26 (1980) 99-151, especialmente pp. 136-137.

215	- - υ - - υ -	ia cr (= 2 ia _λ)
216	υ - υ υ - υ -	tel (= υ 2 da υ ⁻) ²⁷
217	- - υ ω - υ -	ia cr (= 2 ia _λ e br. in l.)
218	- υ υ - υ υ - -	3 da
219a	- υ υ - υ υ - -	3 da
219b	- υ υ - υ υ - - υ	-4 da υ ⁻ (= 3 da cr)
220	ω υ - υ - υ -	lek (= _λ 2 ia [cr ia / ba ia] // 2 tro _λ)

Mezzopiano e presto, o Coro inicia o seu canto com um ritmo em *staccato*, ambigualmente estonteante²⁸, que interrompe a cadência equilibrada dos incitamentos dactílicos de Caronte. As frases onomatopaicas, por uns consideradas dímetros trocaicos catalécticos²⁹, por outros lecíti-
os³⁰, também podem, se atendermos aos fins de palavra³¹, ser interpreta-
das como dímetros iâmbicos acéfalos ou sincopados (*cr ia // ba ia*). A ambivalência destes *metra* (com resolução e acumulação de breves) funciona como *pivot*, que concretiza uma modulação para os mais rápidos, vivos, impetuosos e excitados ritmos de dupla *ratio* (τὸ διπλάσιον)³², que vão marcar o fluxo de todo o canto coral.

Mas, detendo-nos no movimento circular desta primeira perícope, o que ressalta, desde logo, é a constância da desconcertante irregularidade. Ao Coro dos βάρραχοι κύκνοι, não bastava a *uariatio* para uma cadência mais apressada e ascendente³³, que afadigasse o desajeitado e molen-

²⁷ Se adoptássemos a emenda de Hermann (Διώνυσον), obteríamos um *metron* iâmbico (*ia cr*). Pensamos, contudo, que a lição dos Mss (logo, o telesileu) ajuda a sublinhar a irregularidade rítmica desta perícope.

²⁸ Os ritmos que modulam para outros (μεταβάλλοντες), no dizer de A. Quintiliano (2. 15 [W.-I. 83. 19-21]), conduzem violentamente o espírito em direcções opostas, forçando-o, através da sua multiplicidade, a seguir e a assimilar a sua variação.

O *staccato*, além de sugerir uma coreografia com movimentos saltitantes, põe em relevo o sarcasmo do ritmo desconcertante que as Rãs, trocistas, pretendem impor. Cf. K. Dover, *Aristophanes Frogs*, p. 219.

²⁹ Vide W. B. Stanford, *Aristophanes: The Frogs*, p. 93.

³⁰ Vide C. Prato, *I canti di Aristofane*, Roma, 1962, pp. 282-283; e K. Dover, *Aristophanes Frogs*, p. 219.

³¹ O carácter iâmbico deste verso é confirmado também pela estrutura do v. 214, que isola o eco da parte final (iâmbica) do coaxar das Rãs: κοῦξ κοῦξ (υ - υ -).

³² Cf. A. Quint. 2. 15 (W.-I. 83. 3-4). O desequilíbrio na relação temporal dos segmentos (*thesisarsis*), quer dos iambos, quer dos troqueus, produz agitação e movimento, que quebra a harmonia e equilíbrio dos dáctilos. Sobre o *ethos* dos iambos que dominam o começo do amebou, vide Arist. *Po.* 1449a 24-25, *Rhet.* 1408 b 32-35 a 1; e Quint. *Inst.* 9. 4. 88, 9. 4. 136.

³³ Têm ritmo ascendente os *metra* que partem de sílabas breves para se apoiarem nas longas. Cf. Quint. *Inst.* 9. 4. 136.

XO.	βρεκεκεκεξ κοάξ κοάξ.	
ΔΙ.	ὕμῖν δ' ἴσως οὐδὲν μέλει.	
XO.	βρεκεκεκεξ κοάξ κοάξ,	(<i>motteggiando</i>)
ΔΙ. 226	ἀλλ' ἐξόλοισθ' αὐτῶι κοάξ· οὐδὲν γάρ ἐστ' ἀλλ' ἧ κοάξ.	
221	υ - υ - - - υ -	2 ia
222	υ - υ - υ - υ -	2 ia
223	ω υ - υ - υ -	lek (= _λ 2 ia [cr ia / ba ia] // 2 tro _λ)
224	- - υ - - - υ -	2 ia
225	ω υ - υ - υ -	lek (= _λ 2 ia [cr ia / ba ia] // 2 tro _λ)
226	- - υ - - - υ -	2 ia
227	- - υ - - - υ -	2 ia

Agarrando com as duas mãos a oportunidade que lhe é proporcionada, Dioniso tenta impor uma cadência iâmbica, canónica e unitária, que ponha cobro à incessante alternância rítmica, fatora de agitação e inquietação. Mas, insensíveis, e numa persistente subida de tom e de volume, os insignificantes anfíbios prosseguem com o seu fragoroso grasnar, que introduz uma ligeira perturbação e, valendo-se da sua ambiguidade, prepara o *gleitender Übergang* para o ritmo trocaico.

2.1.2. OPOSIÇÃO POR ANTÍTESE RÍTMICA

XO.	εἰκότως γ', ᾧ πολλὰ πράττων.	(<i>pressando</i>)
229	ἐμὲ γὰρ ἔστερξαν εὐλύροι τε Μοῦσαι καὶ κεροβάτας Πᾶν ὁ καλαμόφθογγα παίζων,	
231/2	προσεπιτέρπεται δ' ὁ φορμικτὰς Ἀπόλλων ἔνεκα δόνακος, ὃν ὑπολύριον ἔνυδρον ἐν λίμναις τρέφω.	(<i>pizzicato</i>)
235	βρεκεκεκεξ κοάξ κοάξ.	<i>cresc.</i>
228	- υ - - - υ - -	2 tro
229	ω υ - - υ - υ - υ - -	cr 2 tro (= _λ 3 tro)
230	- υ ω - - υ ω - - υ - -	3 tro
231/2	ω υ - υ - υ - - - υ - -	3 tro
233	ω υ ω υ ω υ ω υ	2 tro
234	ω υ - - - υ -	lek (= 2 tro _λ // _λ 2 ia [cr ia / ba ia])
235	ω υ - υ - υ -	lek (= 2 tro _λ // _λ 2 ia [cr ia / ba ia])

Ofendido com a agressividade e com as apreciações pouco abonatórias de Dioniso, o Coro, numa reafirmação (paradoxalmente paródica) da beleza dos seus cantos³⁷, reclama para si os altos favores das Musas, de Pã e de Apolo e, retaliatoriamente, imprime uma velocidade sufocante a esta segunda perícope lírica. Assim, depois de uma primeira μεταβολή κατὰ γένος, as Rãs, não satisfeitas e irritadíssimas, impõem agora uma μεταβολή κατὰ ἀντίθεσιν³⁸ para troqueus. Embora, como ritmo de dupla *ratio* (τὸ διπλάσιον), seja agitado e vivo como o iambo, o troqueu é estrutural e ritmicamente oposto³⁹, é mais rápido, cursivo (τροχερός) e próprio da dança (κορδακικός)⁴⁰.

E, a corroborar esta mudança rítmica e comportamental, respondem ao desdenhoso e gutural vocativo ὦ κοὰξ κοὰξ (v. 225), com um outro, sobranceiramente, carregado de líquidas e de labiais: ὦ πολλὰ πρᾶττων (v. 228). Esta expressão marca a relação declaradamente conflituosa e antagónica, que se instaura, a partir deste instante, em todo o canto, e que se reflecte irremediavelmente no movimento rítmico. De facto, as profusas resoluções, que desencadeiam acelerações repentinas (vv. 229-234), associadas à arrítmica síncope do v. 229, aos ambíguos lecílios e à maior extensão dos vv. 229-32 (todos trímetros), impõem ao remador uma cadência irregularmente célere e sufocante (de que o trémulo e convulso v. 233, só constituído por breves⁴¹, é a expressão máxima), que não lhe possibilita um instante de sossego.

Algum descanso, consegue-o o ἐρέτης, ao restaurar o ascendente e regular ritmo iâmbico, uma modulação autorizada pelos flutuantes lecílios (vv. 234-5):

ΔΙ.	ἐγὼ δὲ φλυκταίνας γ' ἔχω,	(<i>giocososo</i>)
237	χὼ πρωκτὸς ἰδίει πάλαι, καῖτ' αὐτίκ' ἐκκύψας ἔρεϊ -	
XO.	βρεκεκεκεξ κοὰξ κοὰξ.	
ΔΙ.	ἀλλ' ὦ φιλωιδὸν γένος,	(<i>rallentando</i>)

³⁷ Esta reafirmação surge entre coaxares dissonantes, pelo que há um nítido contraste entre a presunção das Rãs e o efeito dos seus cantos.

³⁸ Cf. *supra* n. 13.

³⁹ Cf. A. Quint. I. 25 [W.-I. 48. 16 - 49. 13]. Todo este capítulo é dedicado à relação antitética entre iambo e troqueu.

⁴⁰ Sobre o *ethos* do troqueu, vide Arist. *Po.* 1449 a 23, *Rhet.* 1408 b 36 - 1409 a 1; e Quint. *Inst.* 9. 4. 88, 9. 4. 135.

⁴¹ A sequência ininterrupta de breves, no verso que alude à lira, sugere um *pizzicato*, produzido pelas cordas deste instrumento.

241	παύσασθε.	
236	υ - υ - - - υ -	2 ia
237	- - υ - - - υ -	2 ia
238	- - υ - - - υ -	2 ia
239	ω υ - υ - υ -	lek (= 2 ia [cr ia / ba ia] // 2 tro _λ)
240	- - υ - - υ -	ia cr (= 2 ia _λ)
241	- - υ (- - υ -)	ia cr (= 2 ia _λ)

O prolongamento da duração de repouso, proporcionado pela pausa que se segue ao fim da períclope e pela quantidade breve que inicia a intervenção de Dioniso, bem como o ritmo iâmbico menos vivo, não são, contudo, suficientemente retemperadores. Com as mãos cheias de bolhas e o «traseiro» (πρωκτός) dorido, a desfazer-se em suor, o pouco alívio que consegue ocorre quando, no auge do esforço, «trauteia»⁴²... Brekekekex koax koax!... Inesperadamente, o burlesco concentra-se no recorrente refrão coral. Quando se aguardavam expressões do tipo das que encontramos em *Pax* 336 (πέπορδα) ou em *Ach.* 30 (πέρδομαι), as Rãs-κελευσταί intervêm desabridamente com o seu obstinado coaxar, que descoordena o ritmo das remadas do filho de Zeus⁴³.

A fim de refazer o movimento, Dioniso, que se encontra a meio da travessia, afrouxa momentaneamente e, num palimbaquio⁴⁴, pede encarecidamente que parem.

Mas, pressurosas, as Rãs opõem-se-lhe e inviabilizam tal pretensão, com um iambo em *antilabe*, cujo ritmo, para compensar o *rallentando* do γάστρων, é mais veloz do que o dos restantes iambos:

XO	μᾶλλον μὲν οὔν	(<i>rubato</i>)
242a	φθεγξόμεσθ', εἰ δὴ ποτ' εὐ-	<i>mf</i>
242b	ηλίοις ἐν ἡμέραισιν	
	ἠλάμεσθα διὰ κυπείρου	
	καὶ φλέω, χαίροντες ᾠδῆς	
245	πολυκολύμβοισι μέλεσιν,	(<i>staccato</i>)
	ἢ Διὸς φεύγοντες ὄμβρον	
	ἔνυδρον ἐν βυθῶι χορείαν	
	αἰόλαν ἐφθεγξόμεσθα	

⁴² Utilizamos este verbo, porque, em nosso entender, melhor sugere o esperado «traquear», que acaba por ser abafado pela intervenção burlesca das Rãs.

⁴³ Este desequilíbrio traduz-se logo no v. 240, no movimento sincopado que proporciona a aproximação dos batimentos da 2.^a e 3.^a *theseis*.

⁴⁴ Esta a designação de Heph. 11 c. Dionísio de Halicarnasso, para esta mesma estrutura, utiliza o termo baquio (*Comp.* 6. 17. 13-15).

249	πομφολυγοπαφλάσμασιν.	(<i>staccato</i>)
241	(- - υ) - - υ -	ia cr (= 2 ia _λ)
242a	- υ - - - υ -	lek (= 2 tro _λ // _λ 2 ia)
242b	- υ - υ - υ - υ	2 tro
243	- υ - υ ω υ - -	2 tro
244	- υ - - - υ - -	2 tro
245	ω υ - - υ ω -	cr tro (= _λ 2 tro)
246	- υ - - - υ - υ	2 tro
247	ω υ - υ - υ - -	2 tro
248	- υ - - - υ - υ	2 tro
249	- υ ω υ - υ -	lek (= 2 tro _λ // _λ 2 ia)

O *rubato*⁴⁵ do v. 241, ao protagonizar a mais significativa μεταβολή κατὰ ἀγωγήν⁴⁶ de todo o canto, prepara, conjuntamente com o sempre ambíguo lecítio, a introdução de uma renovada modulação rítmica (κατὰ ἀντίθεσιν) para os téticos e descendentes dímetros trocaicos, pintalgados por nervosas resoluções (vv. 243, 245, 247, 249) e interrompidos por dissonantes formas sincopadas (v. 245) e catalécticas (v. 249).

Estes dois versos são, em nossa opinião, cantados em *staccato*, a traduzir a coreografia⁴⁷ saltitante das Rãs, com os seus mergulhos incessantes (πολυκολύμβοισι), no meio da galanga e do junco, ao som do rebenatar das bolhas (πομφολυγοπαφλάσμασιν).

Além de acelerarem o movimento, os anfíbios, nesta terceira perícope, fazem subir a tonalidade e intensidade do seu canto e, *mezzoforte*, reafirmam a autoridade do seu papel de κελευσταί. Autoridade contrariada, contudo, pelas intervenções seguintes de Dioniso.

2.2. SIMILIA SIMILIBVS VINCNTVR

Ao longo da primeira parte, o intrumetido Dioniso procurou, por todos os meios à sua disposição, contrariar a oposição das Rãs-canoras, minimizando e ridicularizando, em primeiro lugar, as suas qualidades artísticas, tentando, depois, a via consensual do diálogo, sempre num uni-

⁴⁵ *Rubato*, de acordo com R. Stephan (*Música*, [trad. port. de Carlos A. Sequeira *et al.*], Lisboa, 1978, p. 476), consiste numa pequena diminuição do movimento, seguida de ligeira aceleração, por forma a restabelecer o essencial do ritmo.

⁴⁶ *Vide supra* n. 13.

⁴⁷ Segundo Platão (*Lg.* 654 b), χορεία é o conjunto da dança e do canto (χορεία γε μὴν ὄρχησις τε καὶ ᾠδὴ τὸ σύνολόν ἐστιν). Cf. ainda *Lg.* 665 a, 672 e.

forme ritmo iâmbico. Debalde, porém. As Rãs, com uma obsessiva insensibilidade, sempre se lhe opuseram, ora com ritmos inconstantes e irregulares, ora com ritmos trocaicos contrapostos.

Perante a ineficácia das suas tentativas, o exaurido filho de Zeus, num assomo inesperado de energia, chama a si o confronto e contra-ataca:

ΔΙ.	βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ.	(<i>ostinato</i>).
251	τουτὶ παρ' ὑμῶν λαμβάνω.	
XO.	δεινὰ τάρᾳ πεισόμεσθα.	(<i>lamentoso</i>)
ΔΙ.	δεινότερα δ' ἔγωγ', ἐλαύνων	
255	εἰ διαρραγήσομαι.	
XO.	βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ.	<i>dimin.</i>
ΔΙ.	οἰμῶζετ'· οὐ γάρ μοι μέλει.	<i>cresc.</i>
XO. 258a	ἀλλὰ μὴν κεκραξόμεσθ' ἄ γ'	<i>f</i>
258b	ὀπόσον ἢ φάρυξ ἄν ἡμῶν χανδάνηι δι' ἡμέρας·	
ΔΙ. 260	βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ. τούτῳ γὰρ οὐ νικήσετε.	<i>cresc.</i>
XO.	οὐδὲ μὴν ἡμᾶς σὺ πάντως.	
ΔΙ.	οὐδὲ μὴν ὑμεῖς γ' ἐμὲ	
265	οὐδέποτε· κεκραξομαι γὰρ κἄν με δῆι δι' ἡμέρας, ἔ- ως ἄν ὑμῶν ἐπικρατήσω τῶι κοᾶξ.	<i>ff</i>
267	βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ.	<i>fff</i>
250	∞ ∪ - ∪ - ∪ -	lek (= 2 ia [cr ia / ba ia] // 2 tro _∞)
251	- - ∪ - - - ∪ -	2 ia
252	- ∪ - ∪ - ∪ - ∪	2 tro
253	- ∪ ∞ ∪ - ∪ - -	2 tro
255	- ∪ - ∪ - ∪ -	lek (= 2 ia [cr ia / ba ia] // 2 tro _∞)
256	∞ ∪ - ∪ - ∪ -	lek (= 2 ia [cr ia / ba ia] // 2 tro _∞)
257	- - ∪ - - - ∪ -	2 ia
258a	- ∪ - ∪ - ∪ - ∪	2 tro
258b	∞ ∪ - ∪ - ∪ - -	2 tro
259	- ∪ - ∪ - ∪ -	lek (= 2 ia [cr ia / ba ia] // 2 tro _∞)
260	∞ ∪ - ∪ - ∪ -	lek (= 2 ia [cr ia / ba ia] // 2 tro _∞)
261	- - ∪ - - - ∪ -	2 ia (hiato e br. in l.)
262	- ∪ - - - ∪ - -	2 tro
263	- ∪ - - - ∪ -	lek (= 2 tro _∞ // 2 ia [hiato e b.in l.])
264	- ∪ ∞ ∪ - ∪ - -	2 tro
265	- ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - -	3 tro
266	∞ ∪ - - - ∪ -	lek (= 2 tro _∞ // 2 ia [cr ia / ba ia])
267	∞ ∪ - ∪ - ∪ -	lek (= 2 ia [cr ia / ba ia] // 2 tro _∞)

A eficácia encontra-a o deus na utilização das mesmas armas do adversário. Ainda em ritmo iâmbico, começa por se apropriar do seu refrão onomatopaico, o que o humilha e agasta (v. 252). Depois, insensível às suas queixas — à semelhança de igual atitude várias vezes por aquele adoptada —, e ecoando, com paródica refração (δεινὰ τάρρα vs δεινότερα)⁴⁸, a sua fala, enfrenta-o e usurpa-lhe aquela que será a sua segunda arma: os agressivos e rápidos troqueus.

Em consequência, as Rãs perdem fôlego e, num nítido *diminuendo* de intensidade, entoam novamente o seu refrão, mas agora de forma soluçante e lamurienta. Esbarram, contudo, e mais uma vez, na indiferença de Dioniso que, autorizado pela ambivalência dos dois últimos versos, faz deslizar a cadência rítmica para iâmbicos. Esta a sua — também usurpada — terceira arma: o uso dissonante da irregularidade e da oscilação rítmica.

A conjugação destes três expedientes com um quarto que, entretanto, o Coro traz à liça — a intensidade do canto, associada à persistência⁴⁹ — fornece a Dioniso a fórmula mais eficaz, no quadro desta sua competição com os impertinentes batráquios. Vencer é o objectivo. Por isso, ao *forte* e escancarado κεκραζόμεσθα ... χανδάνητι δι' ἡμέρας do Coro (v. 258a-259) já restabelecido do primeiro embate, sobrepõe o deus, num eco difusamente paródico⁵⁰, o *mais forte* κεκραζόμεαι γάρ / κἄν με δῆι δι' ἡμέρας, em impressivo e contundente ritmo trocaico, e o *fortissimo*⁵¹ e obstinadamente provocatório *ritornello* — o clímax da espiral de tensão (v. 267) — que, já antes, surgira na sua boca (vv. 250, 260), em níveis diferentes de intensidade.

A ausência de resposta das Rãs (logo, o seu silêncio e retirada) introduz inevitavelmente uma pausa, que propicia uma alteração modulada dos registos melódico e rítmico para uma *coda* em trímetro iâmbico recitado (v. 268), onde Dioniso expressa o seu regozijo pela vitória sobre o relutante Coro dos βάτραχοι κύκνοι.

3. CONCLUSÃO

⁴⁸ Aristóteles (*Pr.* 11. 6, 19.11) afirma que a refração faz parecer o eco mais alto do que a voz que está na sua origem.

⁴⁹ Para D. M. MacDowell («The Frogs' Chorus», *CR* 22 (1972) 3-5), a persistência esteve na base do êxito de Dioniso nesta competição.

⁵⁰ Por reminiscência verbal, o eco sublinha o contraste e o confronto.

⁵¹ O *crescendo* de volume, de tonalidade e de tensão, é sublinhado também pelos hiatos (v. 257, 261, 263) pelas inúmeras repetições, pelo prolongamento do último verso trocaico (265) e pelos verbos que denotam uma progressiva agudização do conflito.

Na paleta rítmica de Aristófanes, os variados *metra* não surgem nem são misturados ao acaso. Com diferentes tonalidades éticas, patéticas e/ou lúdicas, eles são seriados, de acordo com a inspiração do poeta e a coloração do texto.

O *parachoregema* de *Rãs* não fugiu a esta regra. Como tal, na tela, o comediógrafo dispôs, com intuítos artísticos, cores vivas, alegres e contrastantes, que contribuíram para realçar a tonalidade geral do amebau.

Na nossa perspectiva, as (moduladamente articuladas) irregularidades e contraposições rítmicas deste *interlúdio* traduzem um tenso fluxo agonístico-burlesco, com duplo e espiralado movimento, que se apresenta como *prelúdio* — preparando, assim, o espírito dos espectadores para nova contenda — do principal *agôn* da peça, esse, entre Ésquilo e Eurípides, de âmbito político-literário.