

FORMA E RETÓRICA NO HINO A ZEUS DO AGAMÊMNON DE ÊSQUILO

José Marcos Mariani de Macedo
[FFLCH/USP]

ABSTRACT

In the parodos of Aeschylus' *Agamemnon*, the so-called Hymn to Zeus stands between the omen of the eagles and Iphigenia's sacrifice. The omen, as interpreted by Calchas, stresses the justice of the Atreidai's expedition but alludes to Iphigenia's sacrifice as a necessary condition to its fulfillment. Weighed down by anguish, the Elders cut short the narrative to sing a hymn in praise of Zeus, in the hope of dispelling the dilemma between divine justice and the sacrifice of an innocent. My intention in this paper is to show, by means of an analysis of the conventional aspects of the genre, that the Hymn to Zeus is an authentic hymn, that its purpose is eminently laudatory: to sing the praise of a deity whose main distinction is to be the winner responsible for the cosmic order. Its addressee, besides being a deity, is a winner, and therefore the hymn displays many rhetoric elements of the victory ode.

Keywords: Aeschylus; Agamemnon; Hymn to Zeus; rhetoric; hymn; victory ode.

No párodo do *Agamêmnon*, o coro faz seu ingresso numa longa seção de anapestos que, já de início, vibra o diapasão do tema que dominará o restante da parte lírica: a guerra de Tróia, que caminha para o seu décimo aniversário. Não é tanto da guerra propriamente dita que se trata, de suas glórias e seus horrores, embora se faça alusão aos tormentos que, de parte a parte, afligem gregos e troianos (vv. 63-7). Antes, o que se põe em juízo são as causas que levaram à guerra e a justiça que foi empreendê-la. Menelau e Agamêmnon são a Erínia enviada por Zeus Xênios contra Páris por ter violado os direitos de hospitalidade no caso de Helena; os Atridas são litisconsortes (ἀντίδικὸν 41) que enviam um armada de mil navios como socorro de guerra (στρατιῶτιν ἃ ρωγήν 47, outro termo de coloração jurídica). O famoso símile dos abutres chancela com a força da imagem a legitimidade do propósito que move os irmãos: eles são como abutres cujos filhotes foram roubados do ninho e cujos

lamentos são ouvidos por algum deus, que por sua vez envia a punição aos transgressores.

A guerra de Tróia também está por trás dos versos tradicionais com que o coro explicita sua identidade (vv. 72-82), justificando não participarem da expedição por serem velhos a quem a idade avançada iguala a crianças, a sonhos ambulantes em plena luz do dia. Prova de que a guerra constitui o principal foco de atenção do coro é a nova situação que, agora ficamos sabendo, foi o estopim para as reflexões anteriores: os sacrifícios cujo fogo brilha em toda a parte e alcança os céus. Na dúvida se tal novidade é mensageira de catástrofe ou esperança, o coro interpela retoricamente Clitemnestra (que não se acha em cena) para que lhe cure a ansiedade (παιῶν τε γενοῦ τῆσδε μερίμνης vv. 98-9), na expectativa de debelar a preocupação insaciável, a φροντίδ' ἄπληστον (v. 102) que lhe consome o coração.

Vemos assim nesses anapestos um movimento que irá marcar todo o párodo e boa parte da trilogia até seu final desenlace nos últimos versos das *Eumênides* – um movimento em forma de parábola, no qual a apreensão inicial cede aos poucos à certeza reconfortante, que por seu turno dá lugar mais uma vez às aflições de início. A esperança é insuflada em vão, o arco ascendente que ela descreve logo torna a mergulhar no medo e na ansiedade. Se o pleito dos Atridas é justo e tem em Zeus o seu avalista, nem por isso os sacrifícios que ardem aqui e ali são índice da vitória que, por justa, seria apenas razoável esperar. Nunca a convicção se mostra à altura do receio; o décimo ano de uma guerra que se arrasta com ferocidade é posto diante do pano de fundo da justiça divina que pune a quem de direito, mas o alívio que isso acarreta é frágil, os tormentos sempre voltam com força renovada.

No *Agamêmnon* esse movimento já aparece, em duas fases claramente distintas, no monólogo da sentinela que abre a peça. O incômodo físico e o lamento nostálgico por uma casa antes tão bem administrada são deixados na sombra quando reluzem as tochas que anunciam a queda de Tróia; o júbilo que impele o vigia a dois ou três passos de dança e à idéia de poder segurar nas suas mãos as mãos do chefe da casa esvazia-se na lembrança da situação presente, sob o signo de Clitemnestra – a mulher de desígnios masculinos. E assim também ocorre na tríade (vv. 104-159) que se segue à seção anapéstica. Em cada uma de suas estrofes, como há muito já se notou, o coro inicia num tom de confiança e otimismo, mas dobra-se aos poucos à crescente ansiedade que culmina no estribilho ἀίλινον ἀίλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω, cuja força consiste em dar vazão à angústia (ἀίλινον ἀίλινον εἰπέ) ao mesmo tempo que busca aplacá-la com um voto de esperança (τὸ δ' εὖ νικάτω). Com esse novo sopro de fé¹ os anciãos atacam uma nova estrofe, e mais outra, quando então o

1. Cf. D. J. Schenker, “A Study in Choral Character: Aeschylus, *Agamemnon* 489-502”, *TAPA* 121 (1991), p. 70s.: “When the Elders begin both the antistrophe and the epode with renewed optimism, they seem to be responding not to the increasing doom in the stanza that precedes, but to the brief expression of hope in the second half of each refrain”.

peso da angústia é grande demais para ser dissipado com um simples refrão e há um corte – um corte abrupto na métrica e no sentido – a que se costuma dar o nome de “Hino a Zeus”.

Estrofe, antístrofe e epodo narram em seqüência como a expedição de vingança foi posta em movimento pelo auspício das águias, interpretado por Calcas como a vitória futura sobre a cidade de Príamo, não sem antes, porém, Ártemis soprar ventos contrários em Áulis a fim de obstar a partida das naus e exigir um “outro sacrifício” (θυσίαν ἑτέραν vv. 150-1) a título de compensação pela lebre prenhe sacrificada (θυομένοισιν v. 137) pelas águias. Trata-se, claro, do sacrifício de Ifigênia, que nem Calcas nem os anciãos designam com todas as letras, oprimidos sem dúvida pela enormidade do ato – o sacrifício da filha pelo próprio pai – quando comparado com o motivo (um motivo justo) que lhe deu causa: vingar Helena, a mulher de muitos maridos (v. 62). O sacrifício de Ifigênia encontra-se por trás do crescente desassossego dos anciãos, mas no epodo um elemento a mais, de mau presságio, soma-se ao dilema que já onera o espírito do coro. Calcas, ao advertir os perigos que se seguirão, não se contenta em predizer o sacrifício atroz, mas alude ainda às conseqüências tanto mais cruéis que tal sacrifício acarretará (vv. 154-5):

μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος
οἰκονόμος δολία, μνάμων Μῆνις τεκνόποιος.

(“Pois persiste uma terrível governanta traiçoeira que teima em erguer-se, a ira que não se esquece quando se trata de vingança filial”.)

Expressa num crescendo, a ansiedade do coro encontrara até então, nos estribilhos das três estrofes, um equilíbrio precário para o dilema com o qual se via às voltas: a justiça da expedição *versus* o preço exorbitante que foi preciso pagar para pô-la em prática. Ou por outra, os estribilhos serviram até ali para amortecer o choque entre a realidade sinistra (o sacrifício de uma virgem inocente) e o desígnio divino (a futura queda de Tróia). Mas agora, pela terceira vez,² após a referência de que os horrores sofridos por Ifigênia não serão os únicos na casa dos Atridas, de que a cólera insidiosa tem boa memória e exigirá que se pague o sacrifício da filha com outros tantos sacrifícios (do pai? da mãe?),³ o coro não é mais capaz de contentar-se com o voto de que o bem

2. A forma triádica, quando comparada com a estrutura diádica das cinco demais estrofes do párodo, reforça a idéia de um esforço prolongado a extremos, ao que o estribilho empresta uma nota todo especial de insistência e obstinação. Cf. a dupla repetição das estrofes pelo coro das Erínias em *Eum.* 778-92 = 808-22 e 837-46 = 870-80, onde a repetição reflete a firmeza e/ou intransigência de propósito, mas revela ao mesmo tempo o despertar de certa condescendência que levará o coro a capitular diante dos argumentos e propostas de Atena.

3. τεκνόποιος comporta tanto o sentido de vingar a criança (Ifigênia) como de vingança pela criança (Orestes). Cf. R. P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus* (Cambridge, 1983), p. 97, n. 53.

prevaleça. É preciso fazer frente ao acúmulo de dúvidas e presságios pondo esses fatos em perspectiva, conferir ordem ao que parece contraditório, estabelecer uma hierarquia para aquilo que parece moralmente repulsivo. É preciso, enfim, uma base mais sólida para espantar as incertezas que assaltam os anciãos, e é justamente a isso que se propõe o Hino a Zeus.

Se ele representa uma ruptura, um corte brusco na narrativa, isso se explica à luz dos versos que o precedem. Concluído o hino, com a certeza momentânea de que tudo tem o seu devido lugar num universo afiançado por Zeus, o coro já pode retomar a narração no ponto em que a abandonara e relatar a funesta decisão tomada pelo pai de sacrificar a filha inocente para serenar os ventos. Páris, Ifigênia, Agamêmnon – todas as suas ações ganham sentido porque subordinadas ao desígnio de Zeus. Ou pelo menos é assim que os anciãos se esforçam em pensar na tentativa de fugir a seu dilema. O hino ergue-se como um pivô sobre o auspício das águias, de um lado, e, de outro, o sacrifício de Ifigênia; deles recebe sua justificativa poética e neles lança uma luz que aclara seus tons mais sombrios. Não fosse por ele, ou melhor, pelas perspectivas que por meio dele o coro tenta abrir a fim de arejar o ambiente carregado de angústia e presságio, os anciãos não reuniriam forças para seguir no relato e o interromperiam – como de fato interrompem na aposiopese do final do párodo, v. 248 – bem mais cedo.

O hino, portanto, não é um parêntese sem nenhum laço com a narrativa; não é uma profissão de fé do autor; não é uma suma teológica cujos preceitos irão pautar a trilogia como um todo.⁴ É antes um canto de exaltação do poder absoluto de Zeus que retira sua razão de ser do contexto que o cerca⁵ e irradia sua influência sobre o restante do párodo. Isso não significa que as notas soadas pelo Hino a Zeus não têm o poder de ecoar para além de fronteiras restritas. Alguns dos seus temas, como é sabido, são retomados várias vezes ao longo das peças, num procedimento que empresta à ação dramática uma riqueza e

4. Em termos gerais, a interpretação do Hino a Zeus resume-se a três posições: a) o hino acha-se desvinculado do contexto; b) o hino insere-se no contexto, mas professa idéias teológicas gerais; c) o hino insere-se no contexto e responde a fatos concretos narrados nos versos adjacentes. Exemplos da primeira posição são R. D. Dawe (“The Place of Hymn to Zeus in Aeschylus’ *Agamemnon*”, *Eranos* 64 [1966], 1-21), que, vendo pouco nexos entre o hino e os versos que o circundam, sugere transpô-lo para depois do v. 217, e A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen* (Göttingen, 1972), “Äusserlich ist er unvermittelt in die Erzählung eingeschoben”, p. 116. Adota a segunda posição, por exemplo, E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon* (Oxford, 1950, vol. 2), “It would be quite wrong to assume that the hymn does not form an organic part of the surrounding narrative. [...] But it is true that the eulogy of Zeus is intended to be valid beyond the limits of any particular situation”, p. 114. A terceira posição, entre outros, é defendida por P. M. Smith, *On the Hymn to Zeus in Aeschylus’ Agamemnon*, *American Classical Studies* 5 (Chico, 1980).

5. Vale sempre lembrar a advertência, de caráter geral, feita por N. G. L. Hammond, “Personal Freedom and its Limitations in the *Oresteia*”, *JHS* 85 (1965), p. 42: “In a play the dramatic evolution is of sovereign importance, one cannot reverse the sequence on the stage as readily as one can read back a motive in a written text”.

densidade de conteúdo de que a *Orestéia* é documento inigualável no teatro grego. Importa ressaltar, no entanto, que toda unidade temática em *Ésquilo*, mesmo aquela cujo sentido só ganhará plenitude no confronto com outras unidades, sempre traz consigo os elementos necessários e suficientes para que a platéia compreenda seu significado naquele momento específico da ação. Toda imagem é dotada de clareza bastante para justificar sua adoção em determinado contexto, e as imagens do Hino a Zeus não são exceção à regra.⁶

Considerável mal-entendido desse aspecto particular do hino resultou da apreciação inadequada do procedimento retórico de *Ésquilo*. No que segue pretendo mostrar o que faz do Hino a Zeus um verdadeiro hino, ou seja, pretendo apontar os elementos convencionais do gênero dos quais se vale o autor para, naquele momento específico da narrativa, pôr nos lábios do coro o louvor a Zeus como divindade absoluta responsável pela ordem cósmica, como vitorioso (v. 174) em favor do qual cabe entoar um epinício. Pretendo indicar, em suma, as convenções retóricas que fazem do hino um epinício para os ouvidos acostumados da platéia. Hino que é, seus versos louvam a divindade – uma divindade, no entanto, cujo atributo maior é sua autoridade sem-par e justiça incontrastável, vencedora absoluta a quem um epinício faz as vezes de hino.⁷

Não há uma única passagem no Hino a Zeus (vv. 160-183) cuja intenção primordial não seja laudatória. Os primeiros três versos marcam um corte com os versos imediatamente anteriores sobretudo pela quebra do padrão métrico (troqueus sucedem a iambo-dáctilos) e pelo uso repentino de formas litúrgicas tradicionais (vv. 160-3).

6. “I would quarrel with the idea that at its first mention, the image is elliptical and enigmatic. No doubt the significance increases with each recurrence or variation. But the model of a puzzle which takes shape and approaches a solution only as more and more pieces fall into place seems to me mistaken. The understanding of the play made possible by the imagery seems to me to gain not in clarity but in power” (T. G. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus* [Berkeley, 1982], p. 137). Cf., porém, os comentários de O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford, 1977), pp. 310-6, sobre a cena do tapete de tecidos púrpura. Quanto ao hino a Zeus, um de seus principais *topoi* é a imagem da vitória, que será uma constante ao longo da trilogia. Cito três exemplos, um de cada peça: *Ag.* 942, *Coé.* 478 e *Eum.* 795.

7. Os anciãos do coro, como ficará claro mais adiante, movem-se nesse intervalo que separa os conceitos de hino e epinício. Se iniciam com uma forma litúrgica própria dos hinos, aos poucos transitam para expedientes retóricos que distinguem o gênero epinício. Um e outro têm como propósito básico exaltar o destinatário, e ambos contêm as figuras do *laudator* e do *laudandus*. Nos hinos, este último é um deus; nos epinícios, um mortal. No Hino a Zeus, esse contraste é deliberadamente ignorado pelo coro. Não importa aqui traçar uma linha divisória capaz de atender aos limites classificatórios de cada gênero, mas identificar as condições formais que, dentro do contexto dramático, governam a composição do nosso hino. O enlace entre hino e epinício não é tão inusitado como pode parecer à primeira vista: a *Olímpica* 14 de Píndaro foi composta notoriamente no estilo hínico. Sobre a definição de hino, os estudos mais úteis são os de W. D. Furley, “Types of Greek Hymns”, *Eos* 81 (1993), pp. 21-41, e “Praise and Persuasion in Greek Hymns”, *JHS* 115 (1995), pp. 29-46, sobretudo pp. 31s. Cf. ainda J. M. Bremer, “Greek Hymns”, in H. S. Versnel (ed.), *Faith, Hope and Worship* (Leiden, 1981), pp. 193-215.

Ζεὺς, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὖ-
 τῶι φίλον κεκλημένῳ,
 τοὔτό νιν προσενέπω·

(“Zeus, quem quer que seja ele, se lhe agrada assim ser chamado, assim o designo”)

Sobre a fórmula ὅστις ποτ' ἐστίν muito já se discutiu, e os paralelos na literatura são abundantes.⁸ Para os meus propósitos, importa destacar um ponto fundamental: o caráter apologético⁹ que impregna os versos dos anciãos e dá rumo a seus pensamentos. A preocupação geral do hinista, no caso o coro, é agradar à divindade.¹⁰ Basicamente o que se diz é que essa força, essa potência a que coro e platéia costumam dar o nome de Zeus representa uma força e potência muito maiores que o simples nome “Zeus” é capaz de expressar. A palavra “Zeus”, em posição de destaque na frase,¹¹ sugere por si só um feixe de noções difusas relacionadas ao deus olímpico; o coro, porém, *em benefício de seu propósito laudatório*, esvazia parte de sua força afirmando que a utiliza apenas se tal é do agrado da divindade. Zeus – é o que exprime o louvor – foge em sua plenitude à percepção dos anciãos, e seu nome, “Zeus”, constitui mero sucedâneo (se assim lhe aprouver) do que na verdade ele seja. Esse movimento é retomado nos quatro versos seguintes (vv. 163-6), mas agora no sentido contrário:

οὐκ ἔχω προσεικάσαι
 πάντ' ἐπισταθιμῶμενος
 πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
 χρῆ βαλεῖν ἐτητύμως.

(“Não tenho como identificá-lo, pesando tudo na balança, a não ser como Zeus, se de fato é preciso lançar esse fardo inútil para longe dos meus cuidados”.)

8. Cf. sobretudo E. Norden, *Agnostos Theos* (Leipzig/Berlin, 1929), pp. 144ss. e Fraenkel *ad loc.*

9. Sobre o aspecto apologético na literatura, cf. E. L. Bundy, *Studia Pindarica* (Berkeley, 1986), passim, a quem cabe boa parte da inspiração dos meus comentários. Cf. ainda, do mesmo autor, a seguinte definição: “Apologetic are all devices whereby an author seeks to enlist the sympathies of the person or persons to whom his work is addressed” (“The ‘Quarrel Between Kallimachos and Apollonios’ Part I. The Epilogue of Kallimachos’s *Hymn to Apollo*”, *CSCA* 5 [1972], p. 46).

10. Cf. W. H. Race, “Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns”, *GRBS* 23 (1982), pp. 5-14. O expresso desejo de agradar ao deus, aqui traduzido na palavra φίλον, geralmente é enunciado na noção de χάρις e seus derivados.

11. No texto de West, que aqui reproduzo com exceção dos vv. 182-3 (ver adiante), Zeus ganha destaque ainda maior separado por vírgula do pronome que lhe segue. É razoável supor uma pronúncia enfática do nome, seguida de breve pausa.

Tudo bem pesado, os anciãos não vêem alternativa senão identificar aquele de quem não têm plena compreensão (ὅστις ποτ' ἐστίν) com Zeus (πλὴν Διός), ou seja, com a palavra “Zeus”, que recupera assim toda força de seu significado: “Zeus” é tudo aquilo que Zeus representa, seu peso mitológico, inclusive para além da compreensão humana. Ao se dizer incapaz de identificar (προσεικάσαι)¹² Zeus – a divindade – senão com “Zeus” – a palavra –, o coro sugere uma aporia, uma hesitação em como nomeá-lo sem desmerecer sua natureza. Essa aporia funciona como uma *amplificatio* (αὐξησις), engrandecendo o louvor divino indiretamente, através do esforço minucioso (πάντ' ἐπισταθμώμενος) dos anciãos na sua busca para encontrar um nome à altura de Zeus – nome que agora, como vimos, ao ser repetido reúne em si e retoma todos os atributos divinos que coro e platéia naturalmente conferem ao deus. Ou seja, ao dizer que esgotou todas as alternativas que se encontravam à sua disposição, o coro exalta, não a sua competência, mas a magnitude de Zeus refletida em seu nome. Fica registrada a competência do coro, mas ela serve apenas como contraste para dar realce tanto maior à estatura divina.¹³ Os anciãos apresentam as suas credenciais (o verbo ἐπισταθμάομαι lembra exatidão e rigor) de modo a lisonjear sutilmente o deus e, de quebra, refutam uma possível objeção imaginária de que faltaram com precisão. Observe-se ainda que o emprego do termo πάντ' (v. 164) serve também como contraste para salientar o *laudandus*: todas as possibilidades foram levadas em consideração, tudo foi esmiuçado – o que restou foi um só: Zeus.¹⁴

Os anciãos, aliás, já haviam aflorado o tema de sua idoneidade como coro logo no início da seção lírica do párodo (vv. 104-5):

κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν
 ἐκτελέων – ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεύει
 πειθῶ, μολπᾶν ἄλκάν, ξύμφυτος αἰῶν –.

Embora de idade avançada, eles ainda têm o poder (κύριος) de narrar (θροεῖν) a expedição que partiu para Tróia, pois a persuasão (πειθῶ) cujo sopra vem dos deuses (θεόθεν) lhes é congênial (ξύμφυτος). Este é um tema, curiosamente, de ampla difusão nos epinícios de Píndaro, o da aptidão natural que impele o *laudator* a narrar façanhas que merecem louvor, sempre para

12. Sobre o significado de προσεικάσαι como “identificar”, e não “comparar”, cf. Smith (1980), pp. 6-19 e 79-91. Smith dá sua definição para o verbo: “to identify a present but unidentified, or unclassified, X with a known Y in order to be ready to respond appropriately to it” (p. 11). O autor sustenta, porém, que X = sacrifício de Ifigênia, do qual a causa seria Y = Zeus. Seus argumentos não me convencem; o que está em jogo na estrofe é o vaivém entre nome e essência da divindade.

13. Bundy (1986), pp. 14-6, denomina “subjective foil” esse artifício retórico.

14. Além de πᾶς, os termos πολὺς e μακρὸς são usados tradicionalmente como contraste (cf. Bundy [1986], pp. 8ss. e 12).

enaltecer de maneira oblíqua o autor dos feitos.¹⁵ Veja este interessante paralelo (*Olímpica* 13, vv. 11-3):

ἔχω καλά τε φράσαι, τόλμα τέ μοι
 εὐθεία γλώσσαν ὀρνύει λέγειν,
 ἄμαχον δὲ κρύψαι τὸ συγγενὲς ἦθος.

(“Tenho para contar coisas nobres, e a franca confiança incita minha língua a falar; não há como esconder o caráter inato”.)

Na primeira estrofe do hino, o que move o coro a buscar um nome que faça jus a tudo o que Zeus significa é o μάταν ἄχθος, o fardo inútil, o fardo vão que o oprime e do qual cabe a ele, coro, livrar-se. Mas que fardo é esse? Qual sua causa? Não é preciso ir muito longe para encontrar a resposta. Toda a seção anapéstica e a tríade que inaugura o párodo contribuíram de forma metódica para gravar a reflexão do coro e impor-lhe o ônus de um dilema insustentável. Esse ônus, esse fardo é o sacrifício de Ifigênia como condição indispensável para que se cumprisse a justiça divina, tanto mais quando tal sacrifício abria a possibilidade de, no futuro, outros tantos sacrifícios lançarem suas sombras sobre a casa dos Atridas. Lançá-lo fora de suas preocupações (ἀπὸ φροντίδος ... βαλεῖν) é reconhecer Zeus como Zeus, é comprovar que seu nome a um só tempo esconde e revela a autoridade suprema que o caracteriza. Nele, em seus desígnios, tudo encontra sua razão de ser: o fardo presente cumpre ser expelido, porquanto vão. Cabe notar que “vão” (μάταν)¹⁶ tem aqui valor proleptico; o próprio hino é um expediente de que se vale o coro para se convencer da futilidade do fardo a que o hino deve sua origem. Esse fardo, τὸ ἄχθος, faz eco a τῆσδε μερίμνης, ao receio e ansiedade do v. 99. Lá o coro interpelara Clitemnestra na esperança de que os sacrifícios por ela encomendados repelisses a preocupação insaciável (φροντίδ’ ἄπληστον) que o consumia; aqui os anciãos cantam um hino em louvor a Zeus para lançar para longe de suas preocupações esse mesmo fardo (ἀπὸ φροντίδος ἄχθος ... βαλεῖν), que se avolumara progressivamente ao som dos três estribilhos: αἴλινον αἴλινον εἶπέ.¹⁷ O sacrifício de Ifigênia e tudo o que ele envolve exige do coro

15. Sobre a excelência da inspiração divina ou natural, cf. Bundy (1986), pp. 16ss.

16. Cf. Fraenkel (1950), vol. 2, p. 103: “It is remarkable how often μάταιος denotes that particular variety of the futile, the deluded, the ‘vain’, which expresses itself in the denial of existing values and powers”. Mas disso ele tira a falsa conclusão que “τὸ μάταν ἄχθος is the burden of the folly which induces men to believe that Zeus is not the almighty ruler, who directs all that is done among mankind”. Cf. ainda Smith (1980), p. 16: “The word [isto é, μάταν] indicates that an action is senseless or irrational in the way actions are irrational when they rest on inadequate reasoning or on no reasoning at all. It carries a pejorative tone, even when applied by a speaker to his own behavior”.

uma resposta: essa resposta é o hino, no qual o sacrifício de uma inocente e de tantos outros inocentes – a lebre e os seus filhotes, os troianos, os próprios gregos – é visto como função do plano de Zeus para punir Páris (veja adiante).

Na antístrofe, explicita-se o poder incontestável de Zeus (vv. 167-175).

οὐθ' ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας
 παμμάχῳ θράσει βρύων,
 οὐδὲ λέξεταί πρὶν ὧν·
 ὅς τ' ἔπειτ' ἔφυ, τριακ-
 τῆρος οἴχεται τυχῶν·
 Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων
 τεύξεταί φρενῶν τὸ πᾶν

(“E quem antes foi grande, tímido de ousadia em todo combate, dele não se fará caso, porque faz parte do passado; e quem veio depois encontra o adversário que lhe é superior e se vai. Mas aquele que bradar de boa vontade epinícios a Zeus, este acertará em cheio o entendimento”).

Seguindo no seu propósito laudatório, o coro sublinha tal poder valendo-se de outro artifício retórico. Em vez de afirmá-lo diretamente, nega que outros o tenham para só então, *com apoio no contraste*, fazê-lo sobressair com brilho tanto maior. Os três primeiros versos assumem a forma de uma *recusatio*, os dois seguintes de uma *praeteritio* – duas negações às quais sucede a afirmação única e exclusiva: Zeus. Trata-se de um processo que tem por alvo focalizar as atenções sobre um ponto específico, a divindade a quem se louva. Zeus é o terceiro elemento que se destaca à custa dos dois primeiros, cuja negação serve como uma espécie de preâmbulo (*priamel*) a seu nome. A função deles é atuar como contraste num crescendo do qual Zeus representa o clímax. É muito engenhosa a arte com que Êsquilo une estrofe e antístrofe: na primeira Zeus avulta como figura única – ele e seu nome; na segunda nega-se a fulano e a sicrano todo relevo, a fim de salientar com força ainda maior sua unicidade. É como se os anciãos dissessem: ninguém senão A; não B, não C, mas A.

No nosso caso, B e C perfazem um catálogo – um catálogo tão sucinto quanto o permitem as regras do gênero (cf. *Eum.* vv. 75ss.), de natureza essencialmente lírica em seu movimento progressivo rumo ao fim.¹⁸ Ao contrário do catálogo épico, no qual as partes integrantes sempre mantêm sua

17. Cf. K. J. Dover, “Some Neglected Aspects of Agamemnon’s Dilemma”, *JHS* 93 (1973), p. 63: “The chorus’s famous affirmation of the power of Zeus (vv. 160-183) arises out of the conflict between hope and fear voiced in the refrain of 159”. Observe ainda que o v. 165 retoma o padrão dactílico do estribilho. O fato de ser uma oração condicional não deve entrar a compreensão da frase: trata-se de um comentário parentético. Sobre orações condicionais como comentários parentéticos, cf. H. Pelliccia, “Pindarus Homericus: *Pythian* 3.1-80”, *HSCP* 91 (1987), pp. 39-63, sobretudo p. 42s.

18. Sobre a noção de catálogo, cf. as observações de Rosenmeyer (1982), pp. 109-117.

autonomia em relação às demais, o catálogo lírico infunde nos elementos que o compõem uma tensão incontida para alcançar o termo final que coroa os precedentes e lhes retira a individualidade. Aos propósitos de quem louva, como o nosso coro, o catálogo lírico serve para exaltar quem lhe interessa subtraindo importância aos outros que figuram como contraste. Zeus, novamente em posição de destaque no início do verso (v. 173), é o auge da antístrofe, toda ela composta para lhe dar suporte. Ele é o nome que remata a seqüência, o mesmo nome que, na estrofe, foi igualado a Zeus. Na forma de nome, ele equivale àquilo que em muitos epinícios corresponde ao nome do *laudandus* justaposto, tal como aqui, ao pronome do *laudator*: Ζῆνα δέ τις (cf. por exemplo *Pítica* 1, 42: ἄνδρα δ' ἐγώ.¹⁹

Que fique claro que o pronome τις refere-se ao próprio coro. É ele próprio que entoa esse hino de louvor que soa como um epinício (ἐπινίκια) a fim de acertar em cheio o alvo do entendimento (φρενῶν τὸ πᾶν) e livrar-se do fardo vão de preocupações (μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος).²⁰ Na sua *recusatio* (vv. 168-70), o coro afirma que “não se dirá daquele que antes foi grande” (οὐδὲ λέξεται), usando o verbo no tempo futuro. Futuro é também o tempo verbal que faz contraponto a esses versos: silêncio é o quinhão de uns, mas de Zeus são epinícios, e quem os entoar acertará (τεύξεται) o entendimento. Trata-se de um emprego convencional do futuro, de particular aplicação em declarações do tipo “hei de cantar, de glorificar” etc. O futuro expressa uma intenção presente, que se esgota tão logo proferida.²¹ Os anciãos dizem que não hão de louvar – ou seja, que não louvam, no presente hino – fulano ou sicrano, mas apenas Zeus. Dizem que, entoando um epinício, hão de acertar em cheio – ou seja, acertam, no presente hino – o alvo do entendimento. Essa é uma técnica altamente estilizada, e não é por acaso que ela surge aqui. Como também não é por acaso que, nesse hino-epinício, o particípio (κλάζων) esteja combinado com um futuro (τεύξεται), a exemplo de tantas odes de Píndaro: *Ol.* 11, 14-5 (κελαδήσω' ἀλέγων), *Ol.* 7, 14-6 (ὑμνέων' ὄφρα ... αἰνέσω [futuro virtual]),

19. Mais referências em Bundy (1986), p. 7, n. 25.

20. O vínculo de sentido que une os vv. 165-6 e vv. 173-4 é reforçado pelo fato de ocuparem a mesma posição na estrofe e principalmente pela quebra do padrão trocaico com um verso dactílico; cf. n. 17 acima. Sobre o pronome τις, cf. *Ist.* 8, 1-3; J. A. Haldane parece entender, erroneamente, que é o próprio deus quem entoa seu hino: “Zeus succeeds to the throne of Olympus ἐπινίκια κλάζων, singing, that is, the καλλίνικος chant” (“Musical Themes and Imagery in Aeschylus”, *JHS* 85 [1965], p. 38). Só num segundo momento o τις tem escopo generalizante: todo aquele que, tal como o coro, entoar um epinício, estará no bom caminho do entendimento.

21. Tal emprego do futuro, segundo Bundy (1986), p. 21, “is a conventional element of enkomastic style. It never points beyond the ode itself, and its promise is often fulfilled by the mere pronunciation of the word”; p. 45: “The use of the future indicative [...] is a conventional mannerism of hymnal poetry”. Cf. ainda W. J. Slater, “Futures in Pindar”, *CQ* 19 (1969), pp. 86-94.

Ol. 6, 86 (πίομαι' πλέκων), *Ist.* 1, 6-7 (ζεύξω' χορεύων), 33-4 (περιστέλλων αοιδάν γαρύσομαι) etc.²²

Um dos temas convencionais recorrentes nos epinícios é a chancela do canto laudatório do poeta aos grandes feitos do atleta.²³ A festa de vitória, efêmera por natureza, costuma ser contrastada com o mérito da canção como registro duradouro, como forma de imortalizar a fama. É dentro desse contexto que se devem compreender os versos vv. 173-5. Os epinícios tornam perpétuos os feitos através do canto; aqui, através do canto, ganha-se a perspectiva de um feito perpétuo. Fulano e sicrano não hão de receber o selo com o qual a canção imprime permanência aos fatos (οὐδὲ λέξεται); este só o receberá Zeus, a quem se brada um epinício.²⁴ Eis um outro recurso comum à poesia encomiástica, o de apontar primeiro a falta, a ausência, para depois contrapô-las à posse, à plenitude. Repare como se dá esse movimento num peã de Píndaro (v. 6, vv. 127-9), cujo tema é análogo à passagem do nosso hino. O poeta dirige-se à ilha de Egina:

οὔνεκεν οὐ σε παιηόνων
ἄδορπον εὐνάξομεν, ἀλλ' αοιδᾶν
ρόθια δεκομένα κτλ.

(“Portanto, não te poremos para dormir sem um banquete de peãs; antes, ao receberes um vagalhão de canções...”.)

A afluência de canções ganha relevo quando posta em contraste com a privação de um banquete de peãs, assim como em nosso hino o epinício a Zeus sobressai ante o silêncio a que se votam as façanhas alheias.²⁵

Terá chamado a atenção que, para me referir aos versos vv. 168-72 do hino, utilizei até aqui os termos “fulano” e “sicrano”, e não “Urano” e “Crono”, como essas personagens anônimas costumam ser identificados em oposição a

22. Para mais referências, cf. Bundy (1986), p. 45, n. 30.

23. Menciono apenas alguns exemplos: *Nem.* 3, 6-8, *Nem.* 7, 12-3, *Ist.* 1, 47-51, *Ist.* 3, 7-8 e *Ist.* 5, 52-4, que cito como interessante paralelo:

Ζεὺς τὰ τε καὶ τὰ νέμει,
Ζεὺς ὁ πάντων κύριος. ἐν δ' ἔρατεινῶι
μέλιτι καὶ τοιαῖδε τιμαὶ καλλίνικον
χάρμ' ἀγαπάζοντι.

(“Zeus distribui coisas e mais coisas, Zeus o senhor de tudo. E no delicioso mel da poesia honras como essas também dão boas-vindas a alegres cantos de vitória”.)

24. κλάζω pode parecer um verbo um tanto contundente quando associado a ἐπινίκια. Cf. porém *Ol.* 9, v. 109 ὀρθιον ὄρυσαι “uive de peito aberto”.

25. Sobre esta passagem do peã pindárico, cf. W. H. Race, “Negative Expressions and Pindaric Poikilia”, *TAPA* 113 (1983), p. 97s. Como observa o autor, a marcha é do negativo para o positivo, da στέρησις para a ἔξις (Arist. *Ret.* 3, 1408a7).

Zeus. É que eu não queria fazer com que minha análise dependesse de uma hipótese da qual discordam alguns estudiosos.²⁶ A meu ver, porém, e sempre tendo em vista o caráter laudatório que dá nervo ao hino, tomo como bastante provável que a referência seja à linhagem divina. Meus argumentos são os seguintes: num primeiro momento, a identidade de Urano e Crono é tanto mais marcante quanto mantida no anonimato; é somente com o desfecho da estrofe, nos versos vv. 173-5 (Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων κτλ.), que a platéia se dá conta daquilo a que o coro alude no início, e para tanto as referências cronológicas (πάροιθεν, πρὶν ὧν, ἔπειτ' ἔφυ) são essenciais. Talvez se possa comparar esse recurso de amplificar a pessoa mantendo em sigilo o seu nome com duas passagens da *Teogonia* de Hesíodo, vv. 767 e 769, nas quais se passa em silêncio a identidade respectivamente de Hades e Cérbero – e isso, vale notar, num contexto marcado pelas regras do catálogo. Nas *Coéforas* vv. 613-21, Êsquilo não dá nome à criminosa (δ' ἦν τιν'); só ao final do v. 615 o coro acrescenta mais detalhes e fica claro a qual mito se refere (κρητικῶς κτλ.).²⁷

Num segundo momento, contudo, essas próprias identidades infladas pela ação do anonimato esvaziam-se no confronto com Zeus. São meros figurantes, embora poderosos (παμμάχῳ θράσει βρύων 169), nesse louvor a Zeus protagonista. O clímax que Zeus representa dá remate à seqüência do nome divino em três casos diferentes – Ζεὺς, Διὸς, Ζῆνα –, todos à frente no verso; o Zeus do v. 173 coroa essa série na qual seu nome, como vimos, fornece o mote de estrofe e antístrofe. Curioso notar que, numa tradição diversa, a indo-ariana, o hino que abre a coletânea do Rig-Veda (1,1) canta os louvores do deus Agni servindo-se de nada menos que cinco casos diversos do seu nome, todos em posição de destaque, o que levou Saussure a notar que se tratava de um “paradigma em versos” da divindade. Êsquilo sempre jogou com o poder latente dos nomes representarem realidades (a Helena dos vv. 681-98 do *Agamêmnon*, a Δίκη Διὸς κόρα das *Coéforas*, v. 949), e a presença marcante de Zeus na pluralidade de seus casos gramaticais mas na unidade de seu poder absoluto não me parece mero acaso.²⁸

26. Cf. M. L. West, “The Parodos of the Agamemnon”, *CQ* 29 (1979), p. 4, n. 3. (West parece também ter dificuldade com o verbo no futuro: “How can it be said of Uranos that he will cease to be spoken of (if οὐδὲ λέξεσθαι is the right reading)?”) Cf. ainda A. J. Beattie, “Aeschylus, *Agamemnon* vv. 160-83”, *CQ* 5 (1955), pp. 13-20. Beattie sustenta que a referência pode ser a qualquer deus, herói ou mortal que se oponha à vontade de Zeus. Para ele não se trata de duas pessoas, mas de uma só: Agamêmnon.

27. Leio o v. 614 [φοινίνα κόραν] Σκύλλαν (M) como glosa explanatória. Cf. ainda *Coé*. 623-30; o texto acha-se bastante corrupto, mas não há referência nominal a Clitemnestra (nem a Egisto).

28. Zeus reaparece em três casos diversos, também em posição de destaque, no primeiro estásimo, vv. 355, 362 e 367 (Ζεῦ, Δία, Διός), onde serve de transição entre os anapestos e a parte lírica. Interessante notar que, aqui também, após as dúvidas expressas pelo coro na esticomítia anterior (vv. 272, 274, 276, 280), o contexto é de certeza quanto ao império de Zeus e à sua justiça retributiva.

Os ἐπινίκια a Zeus gravam e ecoam a vitória do bem pela qual o coro tanto almeja e que os anciãos fazem constar em três estribilhos (τὸ δ' εὖ νικάτω). Nesse momento de transição no hino, no qual o clímax foi atingido, Zeus figura soberano; a seu poder supremo presta-se o devido tributo, num tom muito próximo de passagens que, na *Teogonia* de Hesíodo, também marcam transições (cf. vv. 402-3, 506, 613-6, 881ss. e notas de West *ad loc.*). Temas teogônicos são constantes nos hinos gregos e estão bem documentados nos hinos homéricos.²⁹ A vitória de Zeus sobre seu pai não se acharia portanto deslocada em nosso hino.³⁰

Se entre estrofe e antístrofe a transição ocorre sem sobressaltos, não menos suave é a transição da antístrofe para a estrofe seguinte, que conclui o hino (vv. 176-83).

τὸν φρονεῖν βροτοῦς ὀδώ-
σαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.
στάζει δ' ἀνθ' ὕπνου πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος· καὶ παρ' ἄ-
κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.
δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος
σέλημα σεμνὸν ἡμένων.

([Zeus,] “o qual mantém os homens na trilha do entendimento, fazendo vigorar que é sofrendo que se aprende. Em vez de sono goteja diante do coração o pesar que faz lembrar a dor; mesmo a quem reluta sobrevém a moderação. Mas há, presumo, uma graça violenta dos deuses sentados em veneráveis tronos”.)

A continuidade de sentido é endossada pelos complementos atributivos no acusativo (τὸν, ὀδώσαντα, θέντα) e pela continuidade métrica, em frontal oposição à quebra de metro no início do hino.³¹ A frase participial age como as orações relativas que, nas obras hínicas, costumam introduzir os poderes divinos. Se a antístrofe tratou de Zeus em sua relação com a ordem divina, essa estrofe trata de Zeus em sua relação com a ordem humana, numa bipartição

29. Cf. J. Rudhardt, “A propos de l’hymne homérique à Déméter”, *MH* 35 (1978), pp. 1-17, e J. S. Clay, *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton, 1989.

30. A menção a Zeus como vitorioso em luta (τριακτῆρος) talvez encontre eco no argumento das Erínias que Zeus não é alguém idôneo para julgar sobre o certo ou o errado por causa de sua vitória sobre o próprio pai (*Eum.* vv. 640ss.). Cf. Michael Poliakoff, “The Third Fall in the *Oresteia*”, *AJP* 101 (1980), pp. 251-9.

31. Fraenkel (1950), vol. 2, p. 112, sublinha a ruptura métrica após o v. 159, mas se diz incapaz de dizer (p. 113, n. 1) se é acidental (!) ou não a continuação do mesmo metro após o v. 183. Sobre a fluidez da estrutura dos cantos corais em Ésquilo, cf. Rosenmeyer (1982), p. 150ss.

que não é estranha – pelo contrário, é muito comum – aos hinos em geral. É Zeus quem mantém os homens na estrada do sentido, fazendo valer o preceito de que “aprende-se sofrendo”.³² O comentário, dentro do contexto em que o hino a Zeus está inserido, tem endereço certo: a expedição de vingança dos Atridas é justa, e Páris há de sofrer as conseqüências e aprender sua lição, mesmo que a contragosto (καὶ παρ’ ἄκοντας ἦλθε σωφρονεῖν). Zeus reina sobre deuses e mortais, a ordem do universo está garantida;³³ na altura do v. 181, estamos prontos para o epílogo gnômico, a última das transições do hino:

δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος
σέλμα σεμνὸν ἡμένων.³⁴

Ao afirmar que há uma graça violenta dos deuses, o coro faz o resumo e fornece a conclusão para toda essa estrofe: a χάρις, a graça que traduz a relação de reciprocidade, de benevolência mútua entre deuses e mortais,³⁵ pode assumir uma forma violenta na mão dos deuses quando se trata de punir os transgressores – aqueles que espezinham a ἀθίκτων χάρις (v. 371), a graça das coisas que não devem ser tocadas, como fez Páris. Cabe ressaltar que Páris é o destinatário dessa graça violenta; χάρις é um termo de mão dupla, em cujos pólos figuram (na religião grega) deuses e mortais, e a reciprocidade que ela implica pode ser tanto positiva como negativa.³⁶ A compreensão truncada de

32. Para uma discussão sobre o significado de πάθει μάθος, cf. Smith (1980), pp. 21-30.

33. “[...] with the humbling of the low and the triumph of the high, everything is set in its proper place”, W. Burkert, *Greek Religion* (Cambridge, Mass.), 1985, p. 232.

34. West, em sua edição da obra de Ésquilo, prefere a versão do Mediceus, com o ποῦ interrogativo e o advérbio βιαίως em vez do adjetivo:

δαιμόνων δέ ποῦ χάρις,
βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων;

Sua interpretação desses versos (e do hino como um todo) parece ser próxima à de M. Pope (“Merciful Heavens?”, *JHS* 94 [1974], pp. 100-13), a quem cita; cf. ainda West (1979), p. 5. Pope enxerga na antístrofe um relato de fundo crítico e pejorativo sobre a violência dos deuses e na estrofe seguinte um comentário pessimista sobre a conduta de Zeus, que de um lado exige dos homens comportarem-se como adultos (φρονεῖν) através do sofrimento e, de outro, carece de toda a compaixão (χάρις). Para uma crítica das posições de Pope, cf. N. B. Booth, “Zeus Hysistos Megistos: An Argument for Enclitic pou in Aeschylus, Agamemnon 182”, *CQ* 26 (1976), pp. 220-8. A análise de Pope está errada porque – a exemplo de outras, que com ela conflitam ou não – ignora os elementos retóricos laudatórios que explicam e justificam o hino dentro do seu contexto narrativo.

35. Cf. Race (1982), pp. 8-10, e R. Parker, “Pleasing Thighs: Reciprocity in Greek Religion”, in C. Gill, N. Postlethwaite e R. Seaford (eds.), *Reciprocity in Ancient Greece* (Oxford, 1998), pp. 105-25.

36. Cf. R. Seaford, *Reciprocity and Ritual* (Oxford, 1994), p. 204 e B. MacLachlan, *The Age of Grace: Charis in Early Greek Poetry* (Princeton, 1993). Para a χάρις utilizada

como funciona a χάρις religiosa levou (e ainda leva) muitos autores a equivocarem-se quanto a seu sentido. Essa graça, violenta, sublinha que o valor geralmente positivo da χάρις agora trocou de sinal e lembra ainda que, para Páris, nem sacrifícios nem libações não de aplacar a ira inflexível dos deuses (vv. 69-71):

οὔθ' ὑποκαίωv οὔτ' ἐπιλείβωv
οὔτε –δακρύωv– ἀπύρωv ἱερῶv
ὄργᾶς ἀτενεῖς παραθέλξει.³⁷

(“Nem queimando sacrifícios nem com libações nem com oferendas sem fogo ele serenará o rancor implacável”.)

Mas para meus propósitos importa aqui sublinhar que a gnoma ao final da estrofe dá corpo a uma prática convencional desse artifício. Zeus, no fim da antístrofe, representara o auge do desenvolvimento que, como vimos, tivera início no v. 160; uma vez alcançado esse clímax, e por meio de uma transição suave para os poderes divinos, desdobram-se os efeitos de Zeus sobre os homens, num diminuendo que culmina numa gnoma – uma pausa retórica que a um só tempo sintetiza a estrofe da qual é o fecho e atua como contraste para focalizar as atenções no relato que segue.³⁸ Esse é um recurso bem conhecido dos epinícios – o de lançar mão, em trechos que assinalam transições, de frases destinadas a acentuar os poderes da divindade que determina os fenômenos descritos.³⁹ No nosso hino, esses θαύματα da divindade ganham expressão numa gnoma na qual a partícula enclítica reforça o assombro do

em contexto negativo, cf. Arquiloco, fr. 6 W ξείνια δυσμενέσιν λυγρὰ χαριζόμενοι e Ag. 728ss. (χάριν ... ἀμείβωv), onde o leão da fábula paga a sua τροφεία com um banquete sangrento.

37. Cf. ainda v. 396: λιτᾶν δ' ἀκούει μὲν οὔτις θεῶν “nenhum dos deuses ouve-lhe a prece”.

38. A falta de compreensão desse caráter retórico da gnoma deu margem a uma série de equívocos na interpretação dos vv. 182-3. Quando não são levados a distorcer o sentido da palavra χάρις, como Pope e outros (cf. n. 34), os comentadores costumam dividir-se entre aqueles que entendem que a graça divina refere-se ao πάθει μάθος, à sabedoria forçada através do sofrimento (mas quem, sofrendo, fica mais sábio ao longo da trilogia? Páris? Agamêmnon? Clitemnestra? Cassandra?), e aqueles que sustentam que se trata da graça concedida a Agamêmnon para reduzir Tróia às cinzas, introduzindo Agamêmnon (de forma nada convincente) como objeto de uma frase cujo fim é tirar a conclusão de uma estrofe toda ela centrada em Páris. Como representante da primeira opção cito H. Lloyd-Jones, “Zeus in Aeschylus”, *JHS* 76 (1956), p. 55-67, sobretudo p. 63: “the word χάρις is being used ironically”; partidários da segunda são Smith (1980) e Fraenkel (1950).

39. Cf. Bundy (1986), pp. 2s. e 8s.

coro: “Há, quero crer (που),⁴⁰ uma graça violenta dos deuses sentados em veneráveis tronos”. A gnoma,⁴¹ tal como ocorre aqui, costuma ser seguida de um exemplo concreto que lhe dá substância e dela recebe o brilho. Esse exemplo, ao subsumir o caso concreto à lei geral (cf. o comentário de Fraenkel sobre o καὶ τόθ’ do v. 184), retoma a narrativa que antecede o hino e que se acha na raiz de sua intenção poética: o sacrifício de Ifigênia. Mais aliviado pela certeza que lhe propicia o louvor de um deus vitorioso, a quem cabe a justiça das decisões que fogem à plena compreensão humana, o coro segue em seu relato.

O hino, entretanto, revela-se mero paliativo. Menos de quarenta versos mais tarde, os anciãos qualificam a mudança de ventos no propósito de Agamêmnon sacrificar sua filha de “ímpia, impura, profana” (δυσεβῆ ... ἀναγνον ἀνίερων vv. 219ss.)⁴² e põem termo ao párodo com a recusa expressa de descrever o ato desumano. O máximo de que se mostram capazes é fazer votos de que tudo corra bem (πέλοιοτο δ’ οὖν τὰ πὶ τούτοισιν εὖ πράξις v. 255), retrocedendo à postura vacilante dos estribilhos (τὸ δ’ εὖ νικάτω). Na estrutura geral do párodo, portanto, verifica-se a trajetória comum à qual já fizemos alusão: as angústias iniciais são postas de lado com o alento das convicções íntimas – o Hino a Zeus –, que por sua vez cedem o passo a novas angústias e inquietações. A que se referem exatamente esses receios, isto ficará claro ao longo de toda a trilogia pela boca do coro: o medo de que, ao se fazer justiça, a violência se perpetue.⁴³

Ao analisar o Hino a Zeus, portanto, cabe ter presente dois fatores básicos: a forma retórica de que ele se reveste e o contexto no qual está inserido. São fatores simultâneos, mutuamente implicados. Um não pode prescindir do outro:

40. Idéia de sentido análogo é expressa pelo enclítico πως numa passagem que muitos costumam citar como paralelo (*Suplicantes*, 100-3):

πᾶν ἄπονον δαιμονίων
ἦμενος ὄν φρόνημά πως
αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμ-
πας ἐδράνων ἀφ’ ἄγνων.

(“Nada é penoso aos deuses; seus pensamentos de algum modo se cumprem sem que se levantem dos seus assentos sagrados”.)

41. Cf. Bundy (1986), p. 28.

42. Segundo Dover (1973), p. 66, o uso desses adjetivos justifica-se “because Greek emotive language exploited to the full the assumption that what is offensive to the speaker, or to man in general, is also offensive to the gods”.

43. Cf. Winnington-Ingram (1983), p. 168: “[...] the doer suffers and the sufferer retaliates and a kind of justice is done, but violence breeds violence and evil is perpetuated in the process of its punishment”. Pode-se dizer do hino a Zeus aquilo que A. Lesky (“Decision and Responsibility in the tragedy of Aeschylus”, *JHS* 86 [1966], pp. 77-85) afirma de toda a obra do poeta: que ele exprime o ímpeto de comprovar “the close union of necessity imposed by the gods and the personal decision to act” (p. 85).

atentar apenas para o contexto e esquecer a forma pode levar a equívocos quanto à natureza verdadeiramente hínica desses versos; acentuar a forma ou o estilo sem respaldo no contexto que o cerca pode dar margem à objeção de que se trata de versos irônicos, carentes de todo propósito laudatório. Com o acúmulo das interpretações sobre esses versos, é difícil adotar um ponto de partida para ler o hino de forma isenta, tanto mais quanto as opiniões costumam divergir radicalmente. Uns sustentam que o hino transmite uma mensagem teológica pessimista (Pope), outros que a mensagem é otimista (Booth); uns afirmam que o Zeus que nele figura é o avalista de uma ordem justa (Winnington-Ingram), outros de uma ordem tirânica (Cohen).⁴⁴ Minha intenção nesse artigo foi mostrar que, ao invés de veículo de idéias gerais, o Hino a Zeus é antes de tudo um verdadeiro hino,⁴⁵ não só pelas suas marcas estilísticas, mas ainda pela posição que ocupa no párodo. As conclusões de caráter geral, referentes à trilogia como um todo, devem necessariamente partir desse pressuposto.

BIBLIOGRAFIA

- BEATTIE, J., “Aeschylus, *Agamemnon* 160-83”, *CQ* 5 (1955), pp. 13-20.
 BOOTH, N. B., “*Zeus Hypsistos Megistos*: An Argument for Enclitic *πou* in Aeschylus, *Agamemnon* 182”, *CQ* 26 (1976), pp. 220-8.
 BUNDY, E. L., *Studia Pindarica*, Berkeley, 1986.
 _____. “The ‘Quarrel Between Kallimachos and Apollonios’ Part I. The Epilogue of Kallimachos’s *Hymn to Apollo*”, *CSCA* 5 (1972), pp. 39-94.
 BURKERT, W., *Greek Religion*, Cambridge, Mass., 1985.
 CLAY, J. S., *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton, 1989.

44. D. Cohen, “The Theodicy of Aeschylus: Justice and Tyranny in the *Oresteia*”, *G&R* 33 (1986), pp. 129-41; cf. p. 133, onde se trata dos versos do *Agamemnon*: “Here (vv. 167-83) we learn that the divine order is also founded upon violence, crimes against kin, and the law of superior force”.

45. Não um hino nos moldes rapsódicos, é claro, mas um hino de louvor a uma divindade que é ao mesmo tempo o vencedor de uma competição – um hino que se revela na verdade epinício. Os autores relutam em admitir a natureza essencialmente laudatória do hino a Zeus. Rosenmeyer (1982), por exemplo, prefere designá-lo como “essay on Zeus” (p. 279s.); já Smith (1980) fala de um “quasi-hymn” (p. 19). Para ele, “what starts as a prayer turns into a kind of philosophical reflection” (p. 4) marcada pela hesitação e pelo tom velado de reprimenda: “[...] ambivalent hymn [...] appeal and reproach [...] ironic coincidence of aborted praise and reluctant blame” (p. 17). Dover (1973) vislumbra no hino um tom básico de resignação (p. 63), enquanto T. Gantz (“The Chorus of Aischylos’ *Agamemnon*”, *HSCP* 87 [1983], p. 77) afirma que se trata de um “cry of despair”.

- COHEN, D., “The Theodicy of Aeschylus: Justice and Tyranny in the *Oresteia*”, *G&R* 33 (1986), pp. 129-41.
- DAWE, R. D., “The Place of Hymn to Zeus in Aeschylus’ *Agamemnon*”, *Eranos* 64 (1966), pp. 1-21.
- DOVER, K. J. “Some Neglected Aspects of Agamemnon’s Dilemma”, *JHS* 93 (1973), pp. 58-69.
- FRAENKEL, E., *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford, 1950, 2 vols.
- GANTZ, T., “The Chorus of Aischylos’ *Agamemnon*”, *HSCP* 87 (1983), pp. 65-86.
- HALDANE, J. A., “Musical Themes and Imagery in Aeschylus”, *JHS* 85 (1965), 33-41.
- HAMMOND, N. G. L., “Personal Freedom and its Limitations in the *Oresteia*”, *JHS* 85 (1965), pp. 42-55.
- LESKY, A., “Decision and Responsibility in the tragedy of Aeschylus”, *JHS* 86 (1966), pp. 77-85.
- _____. *Die tragische Dichtung der Hellenen* (Göttingen, 1972).
- LLOYD-JONES, H., “Zeus in Aeschylus”, *JHS* 76 (1956), p. 55-67.
- NORDEN, E., *Agnostos Theos*, Leipzig/Berlin, 1929.
- PARKER, R., “Pleasing Thighs: Reciprocity in Greek Religion”, in C. Gill, N. Postlethwaite e R. Seaford (eds.), *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford (1998), pp. 105-25.
- PELLICCIA, H., “Pindarus Homericus: *Pythian* 3.1-80”, *HSCP* 91 (1987), pp. 39-63.
- POLIAKOFF, M., “The Third Fall in the *Oresteia*”, *AJP* 101 (1980), pp. 251-9.
- POPE, M., “Merciful Heavens?”, *JHS* 94 (1974), pp. 100-13.
- RACE, W. H., “Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns”, *GRBS* 23 (1982), pp. 5-14.
- _____. “Negative Expressions and Pindaric Poikilia”, *TAPA* 113 (1983), pp. 95-122.
- ROSENMEYER, T. G., *The Art of Aeschylus*, Berkeley, 1982.
- RUDHARDT, J., “A propos de l’hymne homérique à Déméter”, *MH* 35 (1978), pp. 1-17.
- SCHENKER, D. J., “A Study in Choral Character: Aeschylus, *Agamemnon* 489-502”, *TAPA* 121 (1991), pp. 63-73.
- SEAFORD, R., *Reciprocity and Ritual*, Oxford (1994).
- SLATER, W. J., “Futures in Pindar”, *CQ* 19 (1969), pp. 86-94.
- SMITH, P. M., *On the Hymn to Zeus in Aeschylus’ Agamemnon*, American Classical Studies 5, Chico, 1980.
- TAPLIN, O., *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977.
- WEST, M. L., “The Parodos of the *Agamemnon*”, *CQ* 29 (1979), pp. 1-6.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P., *Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983.