

# O DISCURSO ÉTNICO ACERCA DOS TROIANOS NA *ILÍADA*: UM ESTUDO DE CASO DE PÁRIS-ALEXANDRE



Renata Cardoso de Sousa<sup>1</sup>

*“Páris, na Ilíada, tanto herói quanto arqueiro, não é nem um homem completo, nem um guerreiro completo”*  
(LISSARAGUE, 2002, p. 115).

Assim Páris é visto pelo historiador francês François Lissarague: nem um homem, nem um guerreiro completo. Páris é geralmente visto pelos autores que escrevem sobre a Guerra de Troia como “vaidoso”, “frívolo”, “cômico”, “luxuriante”, “geralmente uma figura não heroica” (RUTHERFORD, 1996, p. 33 e 83), “playboy”, “patético” (HUGHES, 2009, p. 219), “egoísta”, “superficialmente atrativo” (SCHEIN, 2010, p. 22 e 24), “tolo” (CARLIER, 2008, p. 100), “não heroico”, “o mais desmerecido dos filhos de Príamo” (REDFIELD, 1994, p. 113 e 114), “almofadinha” [*fop*] (GRIFFIN, 1983, p. 8), “antagonista [...] de Aquiles” (NAGY, 1999, p. 61), “fujão”/“desertor”, “covarde” (AUBRETON, 1956/1968, p. 168/202) ou “idiota” (CLARKE *apud* SUTER, 1984, p. 7).

No entanto, isso não acontece apenas com os autores que escrevem hoje em dia: tanto as epopeias homéricas como as tragédias trazem um Páris constantemente sendo rechaçado. O motivo principal é o fato de ele ter causado a Guerra de Troia, mas Homero traz, além disso, a ideia de ele não ser um guerreiro tão bom assim. Ele é alguém a quem se pode causar vergonha<sup>2</sup> (no bojo da ideia defendida por Ann Suter de que o discurso que cerca Páris tem a ver com o discurso iâmbico – SUTER, 1984).

O bárbaro é a matéria-prima sobre a qual os gregos definem suas fronteiras étnicas: é observando-o que eles constroem a própria identidade.

1 Mestre e Doutora em História Comparada pelo Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

2 Segundo E. R. Dodds, a Grécia possui uma cultura de vergonha [*shame-culture*], não uma cultura de culpa [*guilt-culture*]: esta tem mais a ver com o que o indivíduo pensa de si mesmo, não do que os outros pensam dele. Assim, dizer que Páris é alguém a quem se pode causar vergonha é mais apropriado do que dizer que Páris é alguém a quem se pode culpar. Nesse ponto, discordamos da terminologia utilizada por Ann Suter para tratar do personagem: “*blame*” (culpa) não é cabível para designar o discurso iâmbico, sendo preferível, pois, “acusatório”.



Entretanto, esse processo de classificação não é exclusivo do século V a.C.: já em Homero podemos ver um esforço de definição dessas fronteiras, quando o poeta caracteriza os troianos (sobretudo Páris) para desenvolver uma caracterização que implica numa diferenciação pautada ao mesmo tempo na valorização do inimigo, o qual não pode ser inferior (a fim de enaltecer a vitória), e na marcação de alteridades em relação a ele.

Segundo o antropólogo Marc Augé, “não existe afirmação identitária sem redefinição das relações de alteridade, como não há cultura viva sem criação cultural” (AUGÉ, 1998, p. 28). Identidade e alteridade não se opõem nem se excluem: formam um par, *complementando-se*, visto que são “categorias [...] que a constituem [a sociedade] e definem” (AUGÉ, 1998, p. 10). O conceito de *alteridade* tem uma origem marcadamente antropológica: o contato com outras culturas é imbuído de choques. Contudo, Charles Mugler aponta que a noção de *outro* retrocede mais no tempo do que sua etimologia: *alteridade* deriva do latim *alter*, outro.

Em Homero já podemos ver o papel que o vocábulo *állos*, “outro”, desempenha para definir o dessemelhante (MUGLER, 1969, p. 1). O próprio conectivo *adversativo* “*allá*”, que, até hoje, significa “mas” para os gregos, tem origem nesse vocábulo (BAILLY, 2000, p. 82; CHANTRAINE, 1968, p. 63-64): o “outro” assemelha-se ao “mas”, ao adverso. Assim como o conceito de *alteridade*, o de *etnicidade* tem um apelo marcadamente antropológico. Escolhemos abordar a etnicidade a partir do ponto de vista de Fredrik Barth e, sobretudo, elucidar o que seja *fronteira étnica* e *grupo étnico*, dois conceitos-chave para entendermos sua abordagem. Compreendemos etnicidade como um discurso criado por um grupo para legitimar seu lugar social, sendo esse discurso oriundo da relação estabelecida com outros grupos.

A etnicidade é o que impulsiona a formação de um povo, com a adequação comportamental das pessoas às normas sociais de um grupo ou às representações que condensam a pertença a uma comunidade (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 2011, p. 86). No âmbito da História Antiga, o historiador americano Jonathan M. Hall procurou sumarizar em oito pontos o que ele entende por etnicidade a partir de leituras diversas, destacando a associação de um grupo étnico com um território e um mito de origem específicos e compartilhados, bem como enfatizando a ideia de que as fronteiras étnicas são fluidas (HALL, 1997, p. 33).

A definição de Hall se aproxima bastante da defendida pelo antropólogo norueguês Fredrik Barth. Para esse autor, o *grupo étnico* não é sinônimo de



*sociedade* ou *cultura*. Essa é uma premissa fundamental, visto que trabalhamos com dois grupos que compartilham de um mesmo código de conduta social (gregos e troianos). Barth afirma que “a identidade étnica é associada a um conjunto cultural específico de padrões valorativos” (BARTH, 2011, p. 209): esse “conjunto cultural” seria justamente a *paideia*<sup>3</sup> com o código de conduta que ela transmite.

Além disso, ele enfoca justamente nos limites desse grupo étnico, a partir da definição de *fronteira étnica*: esse grupo não é estático, mas muda conforme entra em contato com outros grupos, justamente a fim de manter a própria etnicidade. Assim, “os traços culturais que demarcam os limites do grupo podem mudar, e a cultura pode ser objeto de transformações, sem que isso implique o esvaziamento da solidariedade étnica” (LUVIZOTTO, 2009, p. 31). Segundo Barth, “se um grupo conserva sua identidade quando os membros interagem com outros, isso implica critérios para determinar a pertença e meios para tornar manifesta a pertença e a exclusão” (BARTH, 2011, p. 195).

A etnicidade é, desse modo, *relacional*: ela tanto se define como se mantém a partir do contato com os *Outros*. “O campo de pesquisa designado pelo conceito de etnicidade”, afirmam Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fenart (2011, p. 141), é aquele que estuda “os processos variáveis e nunca terminados pelos quais os atores identificam-se e são identificados pelos outros na base de dicotomizações Nós/Eles, estabelecidas a partir de traços culturais que se supõe derivados de uma origem comum e realçados nas interações raciais”.

A etnicidade também implica na construção de *representações sociais*, pois “a identificação de outra pessoa como pertencente a um grupo étnico implica compartilhamento de critérios de avaliação e julgamento” (BARTH, 2011, p. 196), pois assim se tem a ideia de que se “joga o mesmo jogo”, nas palavras mesmo de Barth. Essas representações são fundamentais para manter as características do grupo, visto que a *comunicação* é o *locus* privilegiado de inculcação delas. Assim, a análise da representação de Páris será fulcral para compreendermos as relações entre os dois grupos étnicos em questão e a *fronteira* que os gregos começam a construir.

O antropólogo iraquiano Abner Cohen — outro autor que se debruça sobre o tema da etnicidade — estuda as sociedades africanas contemporâneas, mostrando como os costumes influenciam a política e como o discurso étnico define relações de poder entre grupos étnicos. Assim como Barth, Cohen também crê que o grupo se (re)define pelo contato com outros grupos étnicos:

3 A *paideia* é o conjunto de valores e práticas sociais helênicas.



“Um grupo étnico se ajusta a novas realidades sociais adotando costumes de outros grupos ou desenvolvendo novos costumes que são compartilhados com outros grupos” (COHEN, 1969, p. 1).

Ainda segundo Cohen, “um grupo étnico é um grupo de interesse informal cujos membros são distintos dos membros de outros grupos dentro da mesma sociedade” (COHEN, 1969, p. 4), o que corrobora a ideia do historiador Ciro Flamarion Cardoso, de que

A fronteira étnica depende da cultura, utiliza a cultura, mas não é idêntica a esta última tomada em seu conjunto. Dois grupos sociais vizinhos, muito parecidos culturalmente, podem chegar a considerar-se completamente diferentes e excludentes do ponto de vista étnico, opondo-se com base em um único elemento cultural isolado, tomado como critério (CARDOSO, 2005, p. 11-2).

Desse modo, objetivamos, através da caracterização de Páris e da ancoragem histórico-social da *Iliada*, mostrar como Homero constrói um discurso étnico em seu poema, mesmo que gregos e troianos pertençam (ou pareçam pertencer) a uma mesma sociedade.

## A CARACTERIZAÇÃO DE PÁRIS NA *ILÍADA* (I): O “GUERREIRO COVARDE”

Dossiê

Quando Páris recua ante a fúria de Menelau, Heitor o repreende (III, vv. 39-45). Quatro qualificações são utilizadas pelo poeta, através das palavras do seu irmão, para nosso herói: *dýsparis* (literalmente, “dis-Páris”), *eídos* áriste (“melhor forma”), *gynáimánés* (enlouquecedor de mulheres) e *êperopeutá* (enganador). *Dýsparis* é uma qualificação interessante: ela é composta de um prefixo e um substantivo: *dýs* — é um prefixo de negação e *Páris* o próprio nome do herói aqui tratado. Pode ter dado origem ao termo latino *dispare*, que, por sua vez, originou nosso “díspar” (diferente, dessemelhante). “Páris funesto” é a tradução que Carlos Alberto Nunes dá a esse termo, a qual é adequada ao seu significado, visto que a expressão denota as contrariedades do personagem e os maus presságios que ocorreram antes de seu nascimento. Embora menos próxima ao sentido original, a tradução de Haroldo de Campos mantém a alusão, jogando com o ritmo das palavras: “Páris mal-parido”.

*Eídos* (forma) áriste (de áristos, “melhor”) denota a beleza física de Páris, a qual deveria ser pressuposto, segundo Heitor, para seu bom desempenho no campo de batalha: por ser o mais belo troiano, deveria ser também o melhor



guerreiro. Contudo, essa denominação tem uma peculiaridade: esse epíteto só é utilizado para mulheres (SUTER, 1984, p. 72). De homens, apenas Heitor e Páris são denominados dessa maneira e essa fórmula só aparece quando um dos dois faz algo indigno de sua estirpe no âmbito *militar*. Por estar no vocativo (o nominativo é *eidos* áristos), é designativo de um insulto.

Nosso herói é um *gynaimanés*: essa é uma qualificação formada por dois substantivos: *gynḗ* (mulher) e *mánē* (loucura), palavra que deriva do verbo *maínomai* (desejar ardentemente, loucamente — ISIDRO PEREIRA, 1951, p. 113; “ser louco por” [esser *pazzo*] — NAZARI, 1999, p. 223; ficar/deixar [rendre] louco — BAILLY, 2000, p. 1217 — ver *maínō*). Anatoille Bailly traduz essa palavra por “*fou des femmes*” (louco por mulheres), (2000, p. 422 — ver *gynaikomanḗs*). Carlos Alberto Nunes traduz como “sedutor de mulheres”; Haroldo de Campos, por “mulherengo”.

Ann Suter nota que esse mesmo epíteto é utilizado para designar Dionísos no Hino a essa divindade (1984, p. 74), traduzindo-o como “*he who drives women mad*” (“aquele que deixa as mulheres loucas”) e criticando aqueles que traduzem a palavra por “*women crazy*” (“louco por mulheres”). Assim, enquanto Carlos Alberto Nunes e Ann Suter preferem para uma tradução que denota o aspecto *ativo* do adjetivo (Páris como agente da sedução/enlouquecimento), Anatoille Bailly e Haroldo de Campos optam por um aspecto *passivo* (Páris como vítima dessa loucura). “Deixar louco as mulheres” ou “ser louco por mulheres” não altera, enfim, a ideia de que Páris é um homem relacionado a essa esfera da sedução, do amor, da paixão.

Èperopeutá não é traduzido por Carlos Alberto Nunes: ele une esse vocábulo a *gynaimanés* sob a denominação de “sedutor de mulheres”. Haroldo de Campos traduz como “impostor”, denotando sua acepção ligada à enganação. O *Le grand Bailly* mostra duas traduções, ligadas ao verbo èperopeúō: “enganador” e “sedutor” (BAILLY, 2000, p. 906). Ann Suter (1984, p. 75-76) evidencia que esse epíteto é utilizado também, na tradição poética, para Hermes e Prometeu, dois dos maiores enganadores da mitologia. Assim, “enganador” seria sua melhor tradução. Esse epíteto dialoga, então, diretamente com *theoeidḗs*, utilizado para Páris em vários cantos, no que toca a esfera da dissimulação.

Esse epíteto, que significa, literalmente, “de forma divina” (*theoí* — deuses; *eidos* — forma exterior, aspecto — BAILLY, 2000, p. 584; NAZARI, 1999, p. 146) —, denota a escassa relação de Páris com o ambiente bélico. *Theoeidḗs* acompanha mais Páris que outros personagens. É como o “de pés velozes”, de Aquiles, ou o “de muitos ardis” de Odisseu: acaba se transformando em um epíteto quase que exclusivo para o herói. Esse é um adjetivo que denota a bele-

za física de um personagem (FONTES, 2001, p. 95).

Ann Suter chama a atenção para a própria etimologia da palavra: ter a “forma de um deus” é problemático, visto que os deuses sempre se disfarçam. Assim, ser *theoeidês* é ser, de certo modo, *falso*: você aparenta ser uma coisa que não é (SUTER, 1984, p. 63). Além disso, ainda segundo Suter (1983, p. 60-1), *theoeidês* é um epíteto não-bélico:

Aqueles aos quais esse epíteto é aplicado com alguma frequência, pois são notáveis por serem todos homens, mas nenhum guerreiro: Teoclímeno, o vidente; Telémaco, muito jovem para lutar; Príamo, muito velho para lutar. De fato, os quatro pretendentes e Alcínoo compartilham também essa característica comum a esse grupo.

Não só esse epíteto se repete frequentemente, mas também as quatro palavras que analisamos: elas fazem parte de uma fórmula que aparece novamente no Canto XIII (*Dýspari eídos áriste gynaimanês êperopeutá*) e esta tem um tom acusador. São palavras que Heitor dirige a Páris a fim de censurá-lo, de constrangê-lo e de, por meio da *némesis*<sup>4</sup>, fazer com que ele sinta vergonha de seu comportamento. Os heróis vivem sob a sombra do *aidôs*, comumente traduzido como “vergonha” ou “respeito”, mas que, de fato, “é o medo da desaprovação ou da condenação pelos outros que faz um homem ficar e lutar bravamente” (SCHEIN, 2010, p. 177). Essa noção de *aidôs* corrobora o caráter *agonístico* (competitivo) da sociedade helênica, se configurando numa “vulnerabilidade à norma ideal expressa pela sociedade” (REDFIELD, 1994, p. 116) e faz parte do desenvolvimento da poesia iâmbica (acusatória).

Heitor continua sua reprimenda, lembrando a Páris que foi *ele* quem causou a guerra, devendo, pois, *ele* retornar ao campo de batalha para enfrentar Menelau. O herói ainda lembra o irmão de que “esses cabelos, a cítara, os dons de Afrodite, a beleza / não te valeram de nada ao te vires lançado na poeira” (III, vv. 46-55). Os cabelos de Páris (*kómē*), a cítara (*kitharis*) — instrumento musical —, os dons de Afrodite (*dōra Aphroditēs*) — relacionados ao amor e à beleza — e a sua forma física (*eidos*), não lhe servem para o campo de batalha: ali é o domínio da força (*bíē*), da coragem (*alkē*), não da música, da beleza e do amor. Aqui também Páris serve de *khárma*, um *motivo de divertimento* para os outros. É alguém acusável, vergonhoso, que necessita ser repreendido com palavras.

4 *Némesis* “é uma ira mediada pelo sentido social; um homem não somente sente isso, mas se sente correto em sentir isso” (REDFIELD, 1994, p. 117). Ainda segundo esse autor, *némesis* se contrapõe ao *aidôs*: os dois se relacionam à censura, mas este seria uma censura interna (você vê que está errado, sente vergonha de si mesmo e faz o certo) e aquela uma externa (alguém vê que você está fazendo algo errado, censura, você sente vergonha e faz o certo).





Páris é mostrado frequentemente também como causador de grande desgraça para os combatentes. No Canto XXII da *Iliada*, Heitor diz que não vai recuar da luta singular com Aquiles, dando Helena e os bens do palácio “que o divo Páris nas côncavas naus para Tróia nos trouxe — causa, que foi, inicial desta guerra funesta” (XXII, vv. 115-116 – *grifos nossos*). A ideia de que Páris foi o princípio de tudo também se encontra presente no Canto V: relata-se que Féreco foi quem fabricou os navios nos quais Páris foi atrás de Helena (V, vv. 63-64). Aqui, a *arkhekákos* (princípio da desgraça) dos troianos foi a própria partida de Páris, que é denominado como causador de um *méga pêmá* (grande sofrimento) aos seus conterrâneos.

A expressão se repete no Canto VI (vv. 280-285), e quando Heitor repreende Páris, acrescentando que “Tu próprio, quiçá, te indignaras, / caso encontrasse alguém que fugisse à defesa da pátria” (VI, vv. 329-330). Heitor, assim, exorta Páris à batalha, chamando a atenção para o fato de ele ter causado a guerra. Ele, por sua vez, acalma Heitor, dizendo que está se preparando para o embate, visto que já havia sido exortado pela própria Helena, que lamenta não lhe ter sido destinado um homem melhor, o qual sentisse vergonha pelos seus atos (VI, vv. 350-351). A reprimenda de Helena, enfim, surtiu efeito, e Páris vai ao encontro de Heitor, que ocorre ainda no Canto VI (vv. 503-525).

No entanto, ele não retorna sem escutar mais uma vez algo de Helena: ela volta a criticar o herói, afirmando que “nunca teve firmeza, nem nunca há de tê-la” (VI, vv. 352-353). Nessa reprimenda, fica claro que a átê de Páris foi o motor da guerra. Ao retirar Helena de Menelau quando estava alojado em seu palácio, ele cometeu uma infração: desrespeitou a amizade ritual ou hospitalidade (*xénia*), prática cara aos helenos (e a todo o Mediterrâneo). Essa transgressão foi uma das engrenagens da átê (cegueira) de Páris: visto que ela se dá em três momentos (princípio, estado/ato e consequência), o “raptó” de Helena é o “estado/ato” que teve como princípio a escolha de Afrodite<sup>5</sup> e a guerra como consequência (MALTA, 2006, p. 78).

Mesmo no campo de batalha, quando luta, Páris é repreendido. No Canto XI da *Iliada*, Diomedes o reprime por tê-lo atingido (vv. 385-395). Isso se dá porque Páris é um arqueiro, não havendo, assim, paridade na luta: ele, na escala hierárquica do campo de batalha, é inferior a Diomedes. Na Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), os arqueiros ganharam grande destaque. Marcos Alvito afirma, inclusive, que as forças secundárias (peltastas, arqueiros, fundibulários e demais tropas ligeiras) tiveram um papel decisivo (SOUZA, 1988,

5 A *makhlosýnē*, a luxúria, de Páris aparece como a engrenagem-princípio dessa átê, cuja consequência é a própria guerra (visto que se remete à escolha de Afrodite), (XXIV, vv. 25-30).



p. 64). Contudo, no plano discursivo e comportamental, a falange hoplítica e a lança sempre foram preferidas (LISSARAGUE, 2002, p. 117). Essa preferência se dá em virtude de uma tradição de se preterir as tropas ligeiras em detrimento de uma forma de luta aristocrática que implica na valorização do combate corpo a corpo.

Essa valorização já começa na *Iliada*: há pouquíssimos arqueiros na épi- ca; e, talvez se todos eles morressem em batalha, a Guerra de Troia não seria encerrada por causa disso, afinal: “Aqueus e Troianos se batem / *corpo-a-corpo* e não ficam à espera de apoio / de flechas ou de lanças de longe atiradas; / lutando de bem perto” (XV, vv. 707-712 — *grifos nossos*).

Mencionados, há seis arqueiros na *Iliada*: Filoctetes e Teucro do lado *aqueu*; Páris, Pândaro, Heleno e Dólón do lado *troiano*. Tanto Páris quanto Pândaro e Heleno usam o arco em batalha. Dólón aparece em apenas um Canto da *Iliada*, para morrer nas mãos de Odisseu e Diomedes. Sua função é a de espiar os aqueus, não de lutar contra eles, não chegando a entrar em batalhas. Filoctetes vem acompanhado de um grupo de arqueiros, que não chegam a entrar em ação. Tampouco o próprio herói o faz: ele foi abandonado em uma ilha por seus companheiros no caminho para Troia, em decorrência de um ferimento que exalava um odor terrível.

Há ainda os lócrios, um povo arqueiro o qual foi auxiliar os *aqueus*. São mencionados duas vezes no poema, mas eles não entram em batalha: são medrosos demais para isso (XII, vv. 712-718). Do lado *aqueu*, Teucro é o único que luta em batalha com o arco. Devemos nos lembrar de que ele foi expulso de sua terra pelo pai: ser exilado era algo vexatório (MIREAUX, s/d, p. 255).

Mas falta algum arqueiro nesse time *aqueu*, não? Ou foi esquecido o famoso arco de Odisseu, objeto que definirá o destino de Penélope no palácio de Ítaca? Justamente: seu arco está *em casa*; Odisseu não o utiliza na guerra. Aqui, o arco tem uma função outra, a qual não se perdera através do tempo: caça e esporte, passatempos comuns da aristocracia. Na própria *Iliada* temos o exemplo do arco sendo utilizado como forma de *recreação* pelos aqueus (II, vv.773-779). Desse modo, a maioria do contingente de arquearia é oriunda do lado *troiano* da guerra.

Os arqueiros não lutam face a face: atiram de longe suas setas. O seu comportamento na *Iliada* é bastante peculiar, pois eles compartilham de uma comunicação não-verbal e verbal bastante parecida: escondem-se e jactam-se quando ferem o inimigo (por exemplo, V, vv. 100-106; XIII, vv. 593-597; vv. 712-718). Fugir e sentir medo é bem mais comum entre eles do que entre os outros guerreiros (por exemplo, III, vv. 33-37; XII, vv. 712-718), mas esse





comportamento não é adequado dentro do código de conduta guerreira, o que torna o grupo dos arqueiros, de certa forma, marginalizado no campo de batalha, pertencendo a uma categoria hierárquica inferior à daqueles que usam a lança ou a espada na luta.

Além de “arqueiro” (*toxóta*), Páris é também designado por Diomedes como um patife/malfeitor, (*lōbētēr*) e um espião de mulheres (virgens) (*parthenopīpa*). *Lōbētēr* designa um “comportamento ultrajante [...] ofensivo às regras da sociedade heroica” (SUTER, 1984, p. 79). Não é um epíteto exclusivo de Páris; Tersites, por exemplo, é denominado desse modo por Odisseu (II, v. 275). Suter argumenta que foi uma denominação desnecessária por parte de Diomedes, visto que ambos estão equiparados socialmente: não seria o mesmo caso entre Odisseu e Tersites, no qual este seria um membro inferior da sociedade.

Socialmente, não: ambos são da elite, um do lado troiano, outro do lado aqueu; contudo, no campo de batalha, sim, eles estariam dessemelhantes: como vimos, Páris é das tropas *ligeiras*. Diomedes seria membro das tropas *pesadas*: ele usa os armamentos comuns aos guerreiros homéricos, sobretudo a lança. Páris deveria procurar alguém do seu estatuto bélico para lutar, e não se medir com alguém que está hierarquicamente acima de sua posição no campo de batalha.

*Parthenopīpa* (*párthenos* — virgem, mulher que ainda não é casada — acrescido do verbo *opipeúō* — “olhar com inquietude” (BAILLY, 2000, p. 1389), observar curiosamente, segundo Ann Suter, é um epíteto que demonstra covardice na batalha (1984, p. 84). Associado à totalidade das outras denominações do verso, é, de fato, desmerecedor: em uma batalha o que menos importa é desejar mulheres.

*Kéra aglaè* é uma denominação bastante ambígua. Literalmente, significa “cornos brilhantes” (*kéras*, “cornos”; *aglaós*, brilhante). Pode referir-se tanto ao seu arco, pois essa arma podia ser feita de chifres de animais, quanto a um penteado, a um modo de arrumar o cabelo (SUTER, 1984, p. 82). Carlos Alberto Nunes prefere essa última acepção, traduzindo essa expressão como “de cachos frisados”, bem como Haroldo de Campos, que traduz apenas como “de cachos” (“sórdido sagitário de cachos”). Referindo-se ou à beleza ou ao arco, a acepção negativa em relação à batalha é a mesma.

Ainda nesses versos, Diomedes compara o disparo de arco e flecha de Páris com o de uma criança (*páis*) ou mulher (*gynē*). É a segunda vez que Páris é infantilizado na *Iliada*: a primeira, a qual se dá indiretamente (visto que ele não é mencionado, mas, por ser filho do rei de Troia, a denúncia vale para ele



também), é quando Menelau afirma que “os seus filhos (*paides*) [de Príamo] soberbos (*hyperphialoi*)<sup>6</sup> não são de confiança (III, v. 105) e que o ancião deve presenciar o acordo. A terceira vez, também indiretamente, é quando Príamo denomina os filhos restantes de “crianças más que causam aflição” (*kakà tékna katēphónes*), (XXIV, v. 253). Isso é uma desvalorização deles, uma diminuição de valor dessa pessoa que é comparada a uma criança, pois a sociedade homérica é *patriarcal*, onde o *anēr* (varão, homem adulto) é quem detém o poder familiar e político.

Além disso, ele é comparado a uma mulher. Christopher Ransom analisa a efeminação de Páris, mostrando que “isso é útil e informativo para analisar o ‘outro’, o homem que quebra as regras da masculinidade e cujas transgressões e excessos ajudam a definir o ideal de masculinidade promovendo um contraste contra o qual a identidade do homem ‘real’ pode ser estabelecida” (RANSOM, 2011, p. 35). Ademais, a criança e a mulher são um *Outro* também: o *Outro social* (RANSOM, 2011, p. 36).

No Canto XXIV (vv. 247-262), quando Príamo censura seus filhos, indiretamente Páris é insultado também. O ancião fala que só restaram os filhos dignos de censura (*elénkhea*), os mentirosos (*pseústai*), os dançarinos (*orkhéstai*) e os que cantam e dançam (*khoroitypíēsín áristoi*); ou seja, filhos que não estão aptos para entrar na guerra. No campo de batalha, valoriza-se a intrepidez no combate e a habilidade guerreira, em detrimento da dança e do canto. Mas isso não quer dizer que essas práticas não são valorizadas na sociedade grega: estas são valorizadas *fora* de um contexto bélico. Pelo contrário, faz parte da *paidéia* (ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 5).

Essas reprimendas que Páris sofre, contudo, não passam em branco para ele, que sempre as responde. Quando foge do embate com Menelau, recuando para dentro do exército troiano, Heitor lhe cobre de reprimendas. No entanto, elas não ficam sem resposta (III, vv. 59-66): Páris divide a responsabilidade pela guerra, alegando que não fora somente ele quem a causou, mas Afrodite também, ao lhe prometer a mulher mais bela do mundo em troca do pomo dourado. Essa afirmação, entretanto, não parece diminuir a parte que cabe ao herói: Heitor, mais à frente, refere-se a ele como o “fautor desta guerra [*toú*

6 Anatole Bailly, ao traduzir *hyperphialos* em seu dicionário, coloca que “*en parl. des Troyens*” (falando de troianos), significa “orgulhoso, arrogante”, denotando uma distinção de vocabulário ao se referir aos gregos. Contudo, o classicista John Heath coloca que essa palavra não diz respeito a todos os troianos, mas certos indivíduos, como Páris, que causou a guerra, defendendo que “não há nada no poema que sugere que Homero considera todos os troianos moralmente ‘contaminados’ [*tainted*]” (HEATH, 2005, p. 534). cremos que há a possibilidade de distinção no uso do vocábulo, pois os troianos, afinal, são os inimigos na guerra.

*eínēka neikos órōren]*”, fórmula que se repete várias vezes para Páris ao longo da *Iliáda*, como vimos.



Sempre que ele é censurado por Heitor ou por Helena, faz um discurso que acaba acalmando o seu interlocutor, ora atribuindo a responsabilidade da guerra não apenas a ele, ora se propondo a entrar na batalha, ora defendendo-se quando acusado de desserviço por Heitor num momento em que ele está, de fato, lutando nas batalhas (XIII, vv. 768-788). Essa é uma habilidade que não tem tanto valor na guerra quanto a força física e a estratégia militar: a *Iliáda*, por ser um poema bélico, tem mais cenas de batalhas longas do que de diálogos longos. Contudo, ter uma boa retórica, clareza na fala, enfim, ser um hábil orador é uma virtude do *anēr*.

Os troianos são ótimos falantes: Hillary Mackie explora bastante essa ideia em seu livro *Talking Trojan: speech and community in the Iliad*. Ela defende que o *falar troiano* denota uma *praise culture* (cultura de elogio), enquanto o *aqueu*, uma *blame culture* (cultura de culpabilização). Ela mostra como os troianos, muitas vezes, conseguem dissuadir seus inimigos da luta, como acontece com Glauco e Diomedes (VI, vv. 120-238): aquele conta a este sua genealogia, lembrando-o de que seus pais foram *xénoi*, hóspedes, um do outro. Eles, então, decidem não lutar e trocar presentes, transportando a *xénia* para o campo de batalha.

A autora também sustenta que os troianos evitam embates em que tenham que desferir insultos a outros guerreiros. Quando há a interpelação, eles utilizam epítetos de elogio, não de reprimenda (MACKIE, 1996, p. 83). Heitor não dá trélicas (como acontece nessa repreensão seguida da defesa do Páris — ele não replica) e seu discurso é introspectivo e reflexivo, bastante poético e construído esteticamente para ser assim pelo poeta (MACKIE, 1996, p. 115). Além disso, os troianos são os únicos heróis que suplicam pela vida em batalha. Destarte, podemos perceber que Páris é um típico troiano nesse aspecto: ele é hábil com as palavras. E, se as palavras são como flechas (MACKIE, 1996, p. 56), esse elemento combina ainda com o fato de ele ser um arqueiro.

No Canto VI (vv. 332-341), Páris responde as acusações de Heitor e lhe acalma, afirmando que Hécuba não trouxe ao mundo um *análkydos* (sem-glória). Também quando seu irmão lhe acusa injustamente de estar parado na guerra, Páris responde (XIII, vv. 774-788). Do mesmo modo, Helena ouviu respostas (III, vv. 438-446). Assim como se sucedeu com Heitor, Páris acalma o seu interlocutor através das palavras, amenizando a situação, e, novamente,



atribui o acontecido a um deus: ele não é o responsável sozinho pelo malsucedido, pois Afrodite é quem lhe dá Helena de presente, não podendo ele negar. Também Athená ajudou Menelau, por isso que ele venceu: não foi por causa de sua inabilidade guerreira. Só há uma pessoa que a quem Páris não responde depois que é interpelado de modo agressivo: Diomedes. Sendo assim, nosso herói só retruca troianos e a helena que está em Troia.

Na *Iliada* Páris é o herói da paixão: seus epítetos não são bélicos, como os de outros personagens, e ele não é o melhor guerreiro troiano. Também não é um personagem belicoso. Como lembra Aubreton, “Homero faz de Páris o homem amoroso por excelência, e que não pode resistir à paixão que os deuses lhe inculcaram” (AUBRETON, 1968, p. 202). Um epíteto recorrente de Páris é “marido de Helena cacheada” (*Elénēs pósis ēykómoio*), reforçando sua relação com ela. Ann Suter chama a atenção para o fato de que essa construção formulaica aparece somente em relação a Zeus e a Hera (1984, p. 68) e que, das cinco vezes que aparece para Páris, quatro são dentro do campo de batalha (1984, p. 70). Isso significa, para a autora, que “a sua imagem como Ἐλένης πόσις ἡϊκόμοιο é aquela de um guerreiro bem-sucedido e conselheiro. [...] Talvez Páris não se sinta em casa no campo de batalha por natureza, mas quando ele de fato luta, é por causa de sua relação com Helena” (1984, p. 70-71). É o que Robert Aubreton afirma:

Tendo conquistado a sua “deusa” [Helena], nada mais interessa a Páris senão conservá-la. Para tanto, são-lhes necessárias a vida e a salvaguarda de Tróia. Ele só luta em caso extremo, quando Tróia corre perigo, quando, por conseguinte, seu amor está ameaçado. É hostil a qualquer compromisso que possa resultar em devolver a Menelau aquela que lhe arrebatou (AUBRETON, 1956, p. 169).

Essa relação intrínseca de Páris com a paixão (seja pelos seus epítetos, seja pela relação protecional que Afrodite estabelece com ele) tem uma conexão latente com a sua própria atuação na batalha: como excelente herói do amor, ele deixa a desejar como herói bélico. Amor e guerra não combinam. Páris treme e muda de cor ao se defrontar com Menelau (III, v. 35): ele fica *ôkhrós*, pálido. Na poesia de Safo de Lesbos, por exemplo, o apaixonado é descrito como um guerreiro covarde é descrito em Homero (FONTES, 2001).

No Canto VII da *Iliada* (vv. 354-365), os troianos se reúnem em assembleia. Antenor, um conselheiro, afirma que o que se deve fazer é devolver Helena e os tesouros aos gregos. Páris, no entanto, descarta essa possibilidade, não se opondo, no entanto, a entregar os bens materiais. O problema é *Helena*: ele jamais a devolverá. Páris não faz questão das riquezas, as quais, parece, não lhe



faltam: no Canto XI, ele, inclusive, utiliza-se delas para “incentivar” Antímaco a fazer oposição contra a devolução da esposa: “[...] Antímaco, o sábio, que, mais do que todos, fazia / oposição para Helena não ser restituída ao marido / fruto de belos presentes por parte de Páris, *muito ouro*” (XI, vv. 123-125 – *grifos nossos*). Fica claro que Páris “compra” a opinião de Antímaco com “*aglaá dôra*” (belos presentes) e “*málista khrysòn*” (muito ouro).

Na *Iliáda*, o excesso de ouro de Troia não designa barbárie, mas, definitivamente, uma *alteridade*. Somente os troianos são relacionados à posse do ouro em abundância (II, vv. 229-231) e eles são, justamente, o inimigo na guerra. Embora os heróis homéricos sejam regidos por um ideal de conduta comum, os troianos são diferentes dos aqueus: o uso que eles fazem desse código ético é diferenciado às vezes.

Heróis como Aquiles, Agamêmnon, Menelau, Odisseu e o próprio Heitor são qualificados com adjetivos relacionados ao ambiente bélico, o que não acontece com Páris, que é mostrado como o bom músico, o bom sedutor e o belo. No Canto III da *Iliáda*, no qual Helena mostra alguns heróis a Príamo, isso fica evidente.

Agamemnon é o ánax: ele é o chefe da expedição, rei de todos os reis; é o chefe de homens, o notável guerreiro: aqui está denotado seu aspecto marcial, sobretudo pela sua habilidade de comando. Odisseu, com a sua astúcia, também possui um aspecto bélico típico: isso se dá porque essa *métis* não está ligada apenas à dissimulação, à mentira, mas ao planejamento necessário a uma guerra. É ele que tem a ideia do cavalo de Troia, que garante a vitória dos gregos: essa guerra foi ganha pela *métis*. Menelau é amigo de Ares (*areíphilos*), deus da guerra; e Ájax é o gigante, corpulento, personagem cuja força física sobrepuxa, por exemplo, a força da *métis*, ligada à inteligência. Do mesmo modo, o penacho de Heitor se refere a uma parte do seu elmo, que, por sua vez, é parte da armadura de um guerreiro e ainda pode se referir à sua habilidade com os cavalos (ressaltada em outros Cantos), pois o penacho lembra a crina desse animal. O cavalo é necessário à guerra, deslocando os guerreiros no campo de batalha e, às vezes, auxiliando-os nas lutas. Páris não possui epítetos bélicos e o único elemento relacionado à guerra que ele possui é o arco, o qual é desvalorizado.

Páris se utiliza de todos os meios para manter a posse de sua amada Helena, desde suas riquezas até mesmo sua vida: ele só entra em batalha quando se vê a ponto de perdê-la. Por isso ele não possui tantos epítetos ligados à guerra. Contudo, apenas os aspectos negativos de Páris são evidenciados?

## A CARACTERIZAÇÃO DE PÁRIS NA *ILÍADA* (II):

### O GUERREIRO CORAJOSO



Páris aparece na *Ilíada* pela primeira vez no Canto III: os dois exércitos se aproximam e ele chama os aqueus para lutar em um embate singular (III, vv. 15-20), quando um guerreiro luta sozinho com outro corpo a corpo. Esse tipo de luta é o que mais acontece nessa epopeia. Mesmo numa batalha coletiva, em que todo o exército está lutando, são batalhas *singulares* que ocorrem: sabemos o nome de quem mata e de quem morre.

No Canto VII (v. 516), Páris recebe uma designação interessante, *hýiðs Priámoio*. Ann Suter (1984, p. 71) chama atenção para ela, pois está numa passagem que “implica numa total reversão da caracterização, de covarde para herói, de mulherengo [*womanizer*] para guerreiro”. Páris, como veremos, depois de desafiar os guerreiros aqueus acaba sendo enfrentado por Menelau e foge, retornando, depois, para um combate singular. Afrodite ainda o retira da guerra e ele só volta a ela no Canto VII. Justamente aqui, no Canto que intermedia sua fuga e seu retorno, tanto no plano semântico quanto no linguístico ocorre o *turning point* de Páris.

No Canto VII, também, Páris mata seu primeiro adversário na *Ilíada* (vv. 8-10). Ele é Menéstio, um *korynētēs*, guerreiro que porta *maça*, uma espécie de porrete; ou seja, não utiliza as armas convencionais de guerra homérica (espada ou lança). Ele também faz parte das *tropas ligeiras* do exército aqueu, assim como Páris, que é *arqueiro* do lado troiano. Há, portanto, uma paridade na luta: o *toxótēs* lutando contra o *korynētēs*. No Canto seguinte, Páris continua demonstrar sua qualidade de arqueiro, embora fira um animal: um dos cavalos de Nestor é atingido por sua flecha (VIII, vv. 80-84).

Páris também retorna à ação no Canto XI. É nesse conjunto de Cantos (XI ao XIII) que ele mais se mostra um guerreiro ativo, utilizando sua arma principal: o arco e flecha, que, embora seja um instrumento de batalha, é problemático no que tange ao *status* em si do arqueiro dentro dela. Ele fere Macáone, afastando-o da luta, e depois Eurípilo, que estava retirando a armadura de Apisáone, morto em batalha, ou seja, um herói que nem combatendo estava (XI, vv. 504-509; vv. 581-584). Outro de seus alvos é Diomedes (XI, vv. 369-395). Nosso herói sai de um *esconderijo* (*lókhos*) e jacta-se. A fórmula utilizada é “*eukhómenos épos ēúda*”, típica dessas situações de vanglória (MARTIN, 1989, p. 29). Esse é o comportamento próprio de um arqueiro e por isso Diomedes lhe endereça muitos insultos. A qualidade de Páris como arqueiro (*toxótēs*) é desprezada: “arco e flecha, embora praticado por certos indivíduos



como Páris e Teucro, é o mais longe possível marginalizada, e o termo ‘arqueiro’ pode ser até mesmo usado como um insulto” (RUTHERFORD, 1996, p. 38).

Páris segue sua participação em batalha, liderando uma das colunas troianas contra os acaios (XII, v. 93). Eneias, herói troiano de quem já falamos em nossa introdução, chama ao seu auxílio Páris e outros guerreiros (XIII, vv. 489-495). Ainda nesse Canto, Páris mata outro grego, o coríntio Euqué-nor, estimulado pela perda de um amigo, Harpalião (XIII, vv. 660-663; vv. 671-672). São duas as vezes que um tiro de arco *mata* um aqueu. Em todas as outras passagens envolvendo flechas, apenas Teucro, arqueiro aqueu, mata com o arco. É interessante perceber que o único arqueiro em atividade do lado aqueu se chama “Troiano”: “Teucro” é outra denominação para o troiano. Isso corrobora a ideia do arco ser uma arma típica desse exército. Geralmente, o arco apenas fere, causando, na maioria das vezes, uma reprimenda àquele que é atingido por quem o atinge, como é o caso de Diomedes e Páris (e ainda de Diomedes e Pândaro).

No Canto XV, Páris atinge Déioco por trás (ópisthe), quando este se retirava da luta (XV, vv. 341-342). Esta é sua última ação em batalha: a partir daí, ele só é mencionado. Aqui, em seu último ato bélico, nosso herói faz algo que não é bem visto. Afinal, o combate deve ser feito face a face e o ataque, pela frente do guerreiro. Matar ou ferir pelas costas é desonroso, pois não dá à pessoa oportunidade de se defender, nem de ela ver quem a matou.

Aqui aparece outra faceta da caracterização do guerreiro Páris, a qual parece ser exclusiva a ele, mas que é mais comum em batalha do que poderíamos imaginar. Em várias passagens, ele é mostrado sentindo medo. Ele *foge* do embate singular quando vê que Menelau, de fato, lutaria com ele (III, vv. 21-37). Sua fuga é inadmissível: ele causou a guerra. O fato de ele ter desencadeado todo o conflito e, ao se deparar com Menelau, recuar de medo, mexe mais com os nervos de Heitor do que o próprio fato de ele simplesmente fugir. Contudo, o aristocrata, que é um *guerreiro*, deve enfrentar as batalhas, por isso a fuga é condenável.

Ainda no Canto III (vv. 39-45), Heitor ressalta que Páris tem todas as qualidades fenotípicas necessárias aos *kaloì kagathoí* (belo e bom), mas que seu *comportamento* não estava condizendo com o de um. Carece-lhe força (*bíē phresin*) e coragem (*alkē*). A *alkē* é o traço distintivo do guerreiro, junto com a *andreia*, a coragem varonil, cara ao gênero masculino. cremos que ela é o impulso positivo e a qualidade daquele que supera o medo para enfrentar situações-problema; é a justa medida entre insegurança e convicção exacerbada. Ela é uma característica intrínseca do ser humano, mas se manifesta com mais ou



menos intensidade em um indivíduo consoante três aspectos: a) predisposição no caráter, na índole do mesmo; b) incitação por parte de outra pessoa ou c) motivação por parte de outro sentimento.

No caso de Páris, a coragem se manifesta pela incitação de outrem, bem como pelo medo de perder Helena: ele aceita devolver os tesouros que ele trouxe de Esparta, mas se nega a devolver a consorte. Quando passamos por essas situações-problema, podemos encará-las imediatamente, ou podemos recuar diante delas, a menos que outra pessoa nos encoraje ou que tenhamos vergonha de recuar, como é o caso de Páris também.

O ato corajoso desse herói é mensurado a partir da sua intrepidez diante do confronto com o perigo em um campo de batalha. O valor de um *kalòs kagathòs* consiste na sua coragem. O valente é sempre o nobre, o homem de estatuto social elevado. A vitória é para ele a distinção mais alta e o conteúdo próprio da vida. Do mesmo modo se dá com os atletas: a vitória é essencial para que este possa reclamar para si um estatuto honorífico semelhante ao de um herói, que, ao ficar cara a cara com um igual, o enfrenta, à medida que é conduzido “pelo medo da vergonha” (BALOT, 2004, p. 416)<sup>7</sup>. Ele quer ser reconhecido pela sua bravura, não pela sua fraqueza.

Contudo, por mais que o herói deva ser intrépido, isso não implica necessariamente que ele seja *proibido* de sentir medo: ele é intrínseco ao ser humano e não é incomum um guerreiro amedrontar-se na *Iliada*. Até mesmo Aquiles, o melhor dos aqueus, sente medo. Nicole Loraux mostra que “na epopeia, não há guerreiro que não tenha tremido alguma vez [...]. Não existe o grande guerreiro que não tenha sentido um dia em todo o seu ser o tremor do terror. Como se o medo fosse a prova que qualifica o herói” (LORAUX, 2003, p. 97). Isso se dá porque eles são humanos: o homem é passível de sentir medo, mas isso não o qualifica como um completo covarde. Pelo contrário: “O medo do bravo combatente revela a verdadeira dimensão do perigo que ele enfrente, e que o engrandece” (FONTES, 2001, p. 103).

Tanto a coragem quanto o medo coabitam o mesmo indivíduo. Este é corajoso à medida que a coragem sobrepuja o medo; é covarde quando o medo sobrepuja a coragem. Nas palavras de Simon Blackburn, “a coragem não é a ausência de medo (...), mas a capacidade de sentir o grau adequado de medo” (BLACKBURN, 1997, p. 80). Assim, é incorreto afirmar que o medo é diametralmente oposto à coragem, bem como que um herói é *totalmente* destemido. Ser *covarde* não é sinônimo de *sentir medo*: a covardia implica na recusa total à batalha e o não retorno numa situação de fuga.

<sup>7</sup> Ryan Balot ainda afirma que a coragem é “a qualidade ou disposição do personagem que faz um indivíduo superar o medo a fim de atingir um objetivo pré-concebido” (BALOT, 2004, p. 407).





Contudo, é fato que o medo pesa sobre os troianos e os arqueiros como um elemento desqualificativo, porque ele está associado a outras características desvalorativas. Por isso que Páris será sempre reprimido, mas sem deixar de ser um *exemplo*: além das qualidades aristocráticas que ele porta, quando ele recua em batalha, ele retorna, matando guerreiros inimigos, liderando colunas, incitando os companheiros à luta. Destarte, isso não significa uma contradição da *Iliada*, como afirmou Moses Finley (FINLEY, 1982, p. 43)<sup>8</sup>, mas um aspecto *paidêutico*: como ser humano, tem-se o direito de sentir medo, de recuar. Cremos que Páris não deixa de ser um personagem *paidêutico*, não por mostrar como *não agir*, mas, justamente, por mostrar *como agir*.

Ter medo também é comum; recuar, entretanto, é uma atitude desonrosa. Por isso que Páris *retorna* à batalha. Contudo, ele o faz depois de a) ser motivo de graça (*khárma*) para os inimigos, que riem dele e b) ser censurado por Heitor e Helena: ele sente vergonha de seus atos depois que sua atitude é internalizada como sendo algo indigno de um *anér*. Aqui, a *némesis* de Heitor desencadeou *aidôs* em Páris. Nessa censura, Heitor afirma que este carece de *biē* (força) e *alkē* (coragem). Contudo, no Canto VI, o mesmo Heitor afirma que todos sabem que Páris é corajoso (*álkimos*) e tem valor (*timē*).

O código de conduta do guerreiro, seja ele de qual lado da batalha for, é o mesmo, bem como a representação dele. Tanto aqueus como troianos estão sob esse mesmo código e são representados da mesma maneira, com as mesmas vestimentas em batalha: armam-se do mesmo jeito, com os mesmos tipos de metal, com as mesmas armas. O que diferencia o contingente troiano do aqueu é justamente o tipo de arma valorizada, não o valor do guerreiro, embora se enfatize que mesmo o melhor guerreiro troiano não é páreo para o melhor guerreiro aqueu (XXII, v. 158).

O problema de Páris é a demora em entrar no campo de batalha, esquivando-se o quanto for possível (“Mas, voluntário te escusas, não queres lutar”). Mas nunca ele a abandona completamente. Essa lição é de extrema importância para os futuros *politês*, guerreiros da *pólis*, que aprendem a *Iliada* e a *Odisseia* e fazem desse ideal de conduta heroica seu próprio ideal e têm como máxima a sentença “*hamartein eikòs anthrôpous*”, errar é humano (EU-RÍPIDES. **Hipólito**, v. 615).

Destarte, a *Iliada*, assim como a *Odisseia*, configura-se num discurso de legitimação da etnicidade helênica, além de um discurso *paidêutico*. Aliás, é

8 “Muitas vezes o próprio material apresentava contradições internas (...). [Páris] (...) aparece simultaneamente como um desprezível covarde e como um verdadeiro herói” (FINLEY, 1982, p. 43).

através da *paideia* que essa ideologia será passada, de geração em geração, até chegar ao ponto de formar os *kaloi kagathoi*, aqueles bem-nascidos que virão a governar a *pólis* e a vencer os jogos helênicos como atletas.



## O DISCURSO ÉTNICO NA *ILÍADA*: ANÁLISE DO NOSSO ESTUDO DE CASO

Como pudemos perceber, dois episódios desencadeiam reprimendas a Páris na *Iliada*: a) o fato de ele ter fugido da batalha com Menelau e de não a ter terminado (mesmo que por um desígnio divino) e b) sua jactância, desencadeada pelo ferimento de Diomedes. Não somente Heitor, seu irmão, o repreende, mas outros heróis, Príamo e mesmo Helena, a mulher por quem ele luta. Por ser o causador da desgraça de muitos, o seu caráter *Outro* precisa ser bem delineado.

Alguns autores, como Robert Aubreton e Richard B. Rutherford, defendem que a *Iliada* demonstra preferência pelos troianos. Os argumentos giram em torno de três questões, praticamente: a) a representação familiar do lado troiano e de toda a “sensibilidade” daí oriunda (como a cena entre Heitor e Andrômaca, ou de Hécuba e Heitor); b) o fato de os troianos ganharem a maioria das batalhas e c) a *Iliada* terminar com os funerais de Heitor, configurando-o, pois, como o grande herói da epopeia.

Há problemas nesses argumentos: não vemos cenas “comoventes” no acampamento grego porque eles estão fora de suas cidades. A “cidade” grega é improvisada, enquanto a troiana é a cidade “de fato” (MACKIE, 1996, p. 1). Isso se dá porque os gregos são os *invasores* e os troianos são os *invadidos*. As esposas, pais, filhos pequenos dos gregos ficaram em seus palácios: quem vai à guerra é o *anér*. Assim, é inviável entre os gregos cenas relativas ao *oikos*, ao domicílio, com suas mães e esposas.

Os troianos ganham a maioria das batalhas porque assim quis um grego: Aquiles pede para sua mãe, a deusa Tétis, que interceda junto a Zeus para fazer com que os troianos ganhassem todas as batalhas, a fim de mostrar a Agamemnon o quanto ele fazia falta. Lembremo-nos de que o primeiro Canto da *Iliada* trata justamente da rixa que apartou Aquiles da guerra e que a própria narrativa dessa epopeia diz respeito à ira desse herói e das suas consequências.

O funeral de Heitor encerra a *Iliada*; o de Aquiles, contudo, nem aparece nela. Seria um indicativo de que aquele herói é mais importante do que este e que sua morte seria o grande final do poema? Não: a *Iliada* não era cantada num dia inteiro para o público. Sua récita não demoraria só um dia, visto que



ela tem 15.693 versos; além disso, esse poema era cantado em episódios nas competições e nos banquetes. Assim, podia se cantar só o episódio da luta entre Menelau e Páris, ou só o episódio em que Helena descreve os guerreiros aqueus, ou só o episódio em que Páris atira em Diomedes e ele o rechaça, e assim por diante. Nem mesmo a divisão em Cantos, como conhecemos, havia sido feita: somente os sábios alexandrinos fariam isso, muitos séculos depois da cristalização do poema na escrita. Desse modo, não podemos pensar os funerais de Heitor como o grande fim da récita: era o grande fim *desse* episódio. Não há o famigerado *the end* cinematográfico na *Iliada*.

Também existem as considerações acerca da bela morte por Teodoro Rennó Assunção (1994/1995). O que importa é o que o herói faz *em vida*: sua morte é o fim de suas façanhas, incluindo o *matar*. Por isso que Aquiles não precisa morrer no poema para ter seu valor corroborado. O que corrobora o valor de Aquiles na *Iliada* é justamente o funeral de Heitor: assim como este seria honrado e rememorado pela morte do guerreiro homenageado (VII, vv. 81-91), Aquiles o será pela morte de Heitor. Comparando hipoteticamente, se Aquiles viesse a morrer na *Iliada*, o valor de Páris, seu assassino, seria corroborado. E Homero não queria mostrar isso: Páris, embora exemplo, ainda é um transgressor das leis da *xénia*, valor caro aos helenos e a todos os habitantes do Mediterrâneo (VLASSOPOULOS, 2013, p. 90), e causador de uma guerra que fez perecer uma geração de *hemíttheoi*, semideuses (os heróis).

Em nossa pesquisa, esbarramos sempre com a ideia de que Páris, na verdade, seria um *anti-herói*, pois ele apresenta uma série de atitudes que o caracterizariam como sendo uma pessoa covarde, medrosa etc. Em primeiro lugar, é necessário termos em mente que os heróis não são uma massa indistinta: eles constituem um grupo social fechado, com um código de conduta modelar, mas não podemos nos esquecer de que uma sociedade é composta de indivíduos, cada um com sua personalidade específica. O *eu* não se anula por causa do *nós*, ele se agrega ao *nós*, contribuindo com sua singularidade ao todo. Cada herói tem a sua *peculiaridade*: a de Agamêmnon é a sua liderança, a de Odisseu, sua *métis*, a de Ajax, sua força física e a de Páris... sua beleza. Homero consegue construir personagens diferentes, que não agem da mesma maneira, embora sejam arautos de um mesmo código de conduta.

Entretanto, embora sejam regidos por esse ideal de conduta, os troianos são diferentes dos aqueus: o uso que eles fazem desse código ético é diferenciado às vezes. Páris mesmo é um transgressor e, embora tente consertar seus erros, continua sendo o causador da guerra que tanto gera sofrimento a ambos os lados. Ele ainda está em estado de *átê*. Por isso, seu valor bélico é diminuído:



como destacar alguém que causou uma guerra? John A. Scott vê isso como uma inovação de Homero: Páris seria o principal guerreiro troiano no discurso mítico, mas, como desrespeitou a *xénia*, causando a Guerra de Troia, perdeu seu posto para Heitor, que seria um personagem inventado para receber todas as características as quais teriam pertencido ao próprio Páris na tradição (SCOTT, 1913).

Essa ideia, contudo, não possui argumentação suficiente para comprovação, até mesmo porque o nome de Heitor já constava nas tabuinhas de Linear B (CHADWICK, 1970, p. 98). Não podemos ir além da documentação e afirmar que esse ou aquele personagem é uma criação *exclusiva* de Homero, visto que a *Iliada* e a *Odisseia* são o resultado de inúmeras tradições orais posteriores à composição das obras. Assim como os trágicos reelaboram os mitos da tradição épica em suas tragédias, Homero também o faz em suas epopeias: “os materiais que o poeta utiliza para recordar são versáteis, móveis, feitos de fórmulas, de episódios e de um repertório de informações variado que pode se empregado com certa liberdade e adequado às conveniências poemáticas e melódicas” (NUÑEZ, 2011, p. 239). Assim como a poesia, o herói é, ele mesmo, um *todo orgânico* (LUKÁCS, 2000, p. 66) no que diz respeito ao seu código de conduta, mas particularizado como indivíduo, pois um herói nunca é igual a outro.

Desse modo, a representação de Páris não é, em hipótese alguma, a de um anti-herói. Primeiramente, porque é *anacrônico* denominá-lo desse modo: Massaud Moisés nos mostra em seu *Dicionário de Termos Literários* que a ideia de *anti-herói* é intrínseca ao romance do século XVIII. Para ele, “o anti-herói não se define como a personagem que carrega defeitos ou taras, ou comete delitos e crimes, mas a que possui debilidade ou indiferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a toda gente” (MOISÉS, 1999, p. 29). Além disso, “o herói eleva e amplifica as ações que pratica, o anti-herói as minimiza ou rebaixa” (MOISÉS, 1999, p. 29).

Os heróis de Homero não são comuns a todas as pessoas: eles representam um passado mítico anterior àqueles que ouvem as epopeias e assistem às representações teatrais. São “imagens limites” (ROMILLY, 2013, p. 31), que representam o extremo das ações e emoções, visto que são *paidêuticos*. O herói é um *hemitheós*, alguém acima do homem comum e inferior aos deuses, pois é mortal, como nós, como o público dos poetas, possuindo atitudes semelhantes (visto que são humanos também), mas, *definitivamente*, com um estatuto diferenciado dos *brotoi* comuns.



Em virtude do apresentado, pudemos ver como a rememoração dos heróis e de suas façanhas é importante para a configuração de todo um código de conduta helênico, corroborando a ideia de uma função *paidêutica* das obras homéricas. No tocante à historicidade desses heróis, ela está ligada, por um lado, ao papel que suas personalidades desempenham na vida do público helênico – que os rememoram e os cultuam – e, por outro, à ligação inextricável entre o autor, que compôs os textos, e o seu contexto histórico, fazendo com que a trama e os heróis sejam constituídos com base na própria sociedade na qual eles vivem e conhecem.

Lembre-mos de que a *Iliada*, por ter sido composta posteriormente, diz respeito mais às características deste período do que do período no qual se travou a guerra de Troia, a época palaciana. No contexto da *pólis*, as características caras à personalidade de Páris não serão preteridas na *paidéia*. Pelo contrário: Aristóteles, no século IV, dedica um espaço em sua *Política* a considerações sobre o ensino da música e da ginástica, a qual objetiva, dentre outras coisas, manter o equilíbrio físico do cidadão.

No tocante ao nosso objeto principal, Páris, concluímos que ele, como personagem da *Iliada*, tem a função de servir de um *modelo de como agir* para os ouvintes da epopeia. Isso se dá porque ele demonstra atitudes condizentes com a de um *herói*, ou seja, o protagonista desses poemas de exaltação das façanhas desses seres extraordinários, que viveram numa época precedente à dos simples humanos (HESÍODO. *Trabalhos e dias*, vv. 106-201).

Devemos ter em mente que Páris, mesmo não demonstrando muita destreza na guerra, não deixa de ser um herói: ele possui essas características intrínsecas a eles. Heitor, ao mesmo tempo em que o chama de covarde no Canto III, irá reconhecer que ele possui coragem, no Canto VI, como já vimos em uma citação anterior. Quando Páris comete um ato indecoroso, procura corrigi-lo, a fim de reaver a sua honra; assim acontece quando ele retorna para combater com Menelau e retorna à guerra no Canto VI. Páris também tem a sua *bela morte*, seja falecendo no campo de batalha, seja se destacando pelo assassinato dos adversários.

A *Iliada*, como influenciadora do discurso trágico, mostra um herói *humano* e, portanto, em sua singularidade e em sua relação com a sociedade na qual ele está inserido. Essa sociedade o reconhece como um *áristos*, um melhor, aquele que deve liderar; contudo, para isso, ele deve demonstrar, pelas



suas atitudes, que é digno de seu posto: deve zelar para que sua *timé*, sua honra, não seja manchada através de ações que ponham em xeque sua *areté*, sua virtude, causando a *némesis* da sociedade e seu próprio *aidôs*.

Um herói pode fraquejar, tremer, sentir medo, mas este não deve sobrepujar o ímpeto de ficar e lutar. Quando ocorre a fuga, o retrocesso, este deve ser corrigido, a fim de que se restaure a *timé* e de que aquele que fugiu não seja alvo da *némesis* dos seus *isoí* (iguais). É isso o que acontece com Páris, que é muito mais do que uma simples “contradição da epopeia”: ora ele se mostra corajoso, ora ele se mostra temente, pois é a representação de um ser humano. Ele recua e retorna à batalha, configurando-se num exemplo de como se agir, mas, de fato, ele é representado de uma maneira diferente e singular pelo poeta.

Isso se dá devido à problemática da alteridade e da etnicidade: Páris será representado como um modelo de conduta, mas também como um *Outro*. Inúmeros heróis aqueus poderiam servir para expressar esse movimento de fuga/retorno, mas um herói troiano é escolhido. Aliás, a maioria dos heróis que fogem na *Iliáda* é troiana. O caso de Páris se configura num problema de alteridade interna, tanto por ele ser o inimigo na guerra (o troiano) quanto por ser o transgressor de normas, inclusive, universais (no caso, a *xénia*).

Esse modo de caracterizar Páris, ao longo do tempo, vai cada vez mais sobrepujar-se à sua representação como um *kalòs kagathòs* helênico e, gradativamente, esse personagem deixará de ser o *theoeidês* para ser o *bárbaros*, sobretudo na tragédia. Defendemos que a *Iliáda* já traz a ideia de identidade/alteridade helênica, mostrando um discurso étnico que legitima a centralidade aqueia em detrimento da troiana. Acreditamos que essa diferenciação entre gregos e troianos, em Homero, não diz respeito a uma diferenciação entre o grego e o bárbaro, ou entre o grego e o estrangeiro, mas entre dois grupos étnicos: um que está no Peloponeso e outro que se encontra na Ásia Menor, reapropriando o código de conduta grego e estabelecendo contatos com culturas não helênicas. Mas, historicamente, os troianos são gregos?

Não podemos afirmar com certeza absoluta. Primeiramente porque as datas são fluidas: *convencionam-se*, através de estudos arqueológicos e filológicos, que Homero compõe no século VIII a.C., e mesmo essa datação pode ser questionada (MALKIN, 1998; FINLEY, 1962; MORAES, 2013). *Convencionam-se* que a Guerra de Troia aconteceu no século XIII a.C. Além disso, lidamos com um problema caro à História Antiga: *documentação*. Ela é escassa e nas escavações poucos materiais escritos foram encontrados. Achou-se um selo com hieróglifos luvitas no sítio arqueológico de Hissarlik (antiga Troia, hoje na Turquia), o qual data provavelmente do segundo milênio antes



de Cristo; entretanto, como podemos ter certeza de que ele foi produzido lá? Sendo um nó comercial importante, vizinha do Helesponto, o que garante que aquele selo não foi parar em Troia através de comerciantes?

Segundo o hititologista holandês Alwin Kloekhorst, a hipótese luvita (que se destacou em 1995) vem sendo bastante questionada e ele defende que é mais provável que a língua falada em Troia nessa época fosse o lêmnio, oriundo da região de Lemnos e que deu origem ao etrusco. Ele também mostra que Troia, na época da guerra, provavelmente não era grega: *Trūiša* (uma região de *Wilūsa*, que seria Troia), estava sob domínio hitita, embora haja evidências de embates entre os *abhiyawa* (aqueus) e esse povo pelo domínio da região na época. Contudo, a partir do século VIII a.C. (quando Homero compõe seus poemas e os gregos entram em processo de “colonização”), provavelmente havia falantes de grego na região onde fora Troia (KLOEKHORST, 2013, p. 48). Ela era parte das *apoikíai* (“colônias” gregas)<sup>9</sup>. O historiador americano Barry Strauss corrobora a ideia de Kloekhorst, afirmando que Troia era uma cidade grega desde 750 a.C., quando foi povoada por colonos gregos, e assim se manteve durante toda a Antiguidade (STRAUSS, 2008, p. 28).

Desse modo, o mundo das *apoikíai* seria diretamente influenciado pela cultura e língua gregas. Vlassopoulos coloca que essas “colônias” eram *loci* privilegiados tanto de trocas culturais entre gregos e outros povos, bem como, paradoxalmente, ajudaram a consolidar um modelo forte do que é ser grego:

“O processo de criar *apoikíai* fizeram o modelo de uma comunidade grega se tornar abstrato e canônico: uma comunidade com um corpo de cidadãos divididos entre tribos, governado por magistrados, conselhos e assembleia, equipado com um tipo particular de espaço público (*agorá*) e adornado com um tipo particular de templo e edifício público (teatro, casa concelhia, ginásio)” (VLASSOPOULOS, 2013, p. 277).

Os troianos são um grupo étnico dentro da comunidade helênica no discurso de Homero, tendo em Páris a síntese de alteridade, visto que ele despreza códigos helênicos. Muitas das características desse personagem e dos troianos são reapropriadas pelos tragediógrafos para caracterizar o bárbaro (Páris, inclusive, será denominado *bárbaros* nas tragédias). Dentre esses pontos de diferenciação estão a predominância do arco como arma de guerra, o excesso de ouro, a expressão verbo-corporal (discurso defensivo e dissuasivo, o

9 Kostas Vlassopoulos (2013, p. 103) explica que não é apropriado atribuir o conceito de “colônia” aos movimentos expansionistas gregos do século VIII, pois a “colonização” grega é completamente diferente da colonização moderna.

esconder-se, o jactar-se), as vestimentas, o excesso de medo, a lida com as artes musicais, a luxúria, a efeminação, a súplica pela vida e a procrastinação para entrar em batalha.

A funcionalidade *paidêutica* dos textos que estudamos contribui para tal movimento, bem como a própria importância desse legado cultural oriundo dos gregos, o qual também se faz sentir até hoje no modo de pensar, de construir, de escrever. Pudemos ver, com a análise de Páris, como o autor da *Iliada* trabalha com a ideia do herói e como, através de sua representação, ele define as fronteiras étnicas que perpassam essa *paideia*. Páris pode não ser o guerreiro ideal no poema, mas é um homem completo e, ao mesmo tempo, o completo *Outro*.



## REFERÊNCIAS

### *Documentação textual*

- ARISTÓTELES. **Política**. Trad. Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Edipro, 2009.
- EURÍPIDES. Hipólito. In: \_\_\_\_\_. **Alceste, Medea, Hipólito**. Trad. Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza, 1999.
- HESÍODO. **Trabalhos e Dias**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HOMERO. **Iliada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Iliada**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Iliada – 2 vols**. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: ARX, 2001/2002.
- \_\_\_\_\_. **Chants I, II, III et IV de l'Iliade**. Trad. M. C. Leprévost. Paris: Hachette, 1882.
- \_\_\_\_\_. **Chants V, VI, VII et VIII de l'Iliade**. Trad. M. C. Leprévost. Paris: Hachette, 1882.
- \_\_\_\_\_. **Chants IX, X, XI et XII de l'Iliade**. Trad. M. C. Leprévost. Paris: Hachette, 1882.
- \_\_\_\_\_. **Chants XIII, XIV, XV et XVI de l'Iliade**. Trad. M. C. Leprévost. Paris: Hachette, 1882.
- \_\_\_\_\_. **Chants XVII, XVIII, XIX et XX de l'Iliade**. Trad. M. C. Leprévost. Paris: Hachette, 1874.
- \_\_\_\_\_. **Chants XXI, XXII, XXIII et XIV de l'Iliade**. Trad. M. C. Leprévost. Paris: Hachette, 1895.
- \_\_\_\_\_. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Odisseia**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Odisseia**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2012.





- BAILLY, A. **Le grand Bailly**. Dictionnaire Grec Français. Paris: Hachette, 2000.
- BLACKBURN, S. **Dicionário Oxford de filosofia**. Tradução, Desidério Murcho, et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue Grecque: histoire des mots – tome I**. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.
- ISIDRO PEREIRA, S. J. **Dicionário grego-português e português-grego**. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1951.
- LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. **A Greek-English lexicon**. Disponível em: <[http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=broto/erseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aalphabetic+letter%3D\\*a](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=broto/erseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aalphabetic+letter%3D*a)>. Acesso em: 13/05/2008.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.
- NAZARI, O. **Dialetto omerico: grammatica e vocabolario**. Torino: Loescher Editore, 1999.
- PHARR, C. **Homeric Greek: a book for beginners**. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1985.

## Bibliografia

- ASSUNÇÃO, T. R. Nota crítica à *bela morte* vernantiana. **Clássica**, São Paulo, v. 7/8, p. 53-62, 1994/1995.
- AUBRETON, R. **Introdução a Homero**. São Paulo: DIFEL, 1956/1968.
- AUGÉ, M. **A guerra dos sonhos: exercícios de etnoficção**. Campinas: Papirus, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 2008.
- BALOT, R. Courage in the democratic *polis*. **Classical Quarterly**, Cambridge, v. 54, n. 2, 2004, p. 406-423.
- BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Ph.; STREIFF-FENART, J. **Teorias da Etnicidade**. Seguido de *Grupos étnicos e suas fronteiras* de Fredrik Barth. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- CARDOSO, C. F. **Um historiador fala de teoria e metodologia: ensaios**. Bauru: EDUSC, 2005.
- CARLIER, P. **Homero**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2008.
- CHADWICK, J. **The decipherment of Linear B**. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- COHEN, A. Introduction. In: \_\_\_\_\_. **Custom and politics in urban Africa: a study of Hausa Migrants in Yoruba Towns**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press: 1969, p. 1-28.
- DODDS, E. R. **Os gregos e o irracional**. Lisboa: Gradiva, 1988.
- ELIADE, M. A estrutura dos mitos. In: \_\_\_\_\_. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 7-23.
- FIALHO, M. C. Rituais de cidadania na Grécia Antiga. In: FERREIRA, J. R.; FIALHO, M. C.; LEÃO, D. F. (Orgs.). **Cidadania e *paideia* na Grécia Antiga**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010, p. 112-144.
- FINLEY, M. I. **O mundo de Ulisses**. Lisboa: Presença, 1982.



- FONTES, J. B. O guerreiro covarde. **Phaos**, Campinas, n. 1, p. 93-103, 2001.
- GRIFFIN, J. **Homer on life and death**. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- HALL, J. M. **Hellenicity: between ethnicity and culture**. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2002.
- HEATH, J. Are Homer's Trojans 'hyper'? **Mnemosyne**, Leiden, v. 58, n. 4, p. 531-539, 2005.
- HUGHES, B. **Helena de Troia: deusa, princesa e prostituta**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- KLOEKHORST, A. The language of Troy. In: KELDER, J.; USLU, G.; ŞERİFOĞLU, Ö. F. (Eds.). **Troy: city, Homer, Turkey**. Amsterdã: WBooks, 2013, p. 46-50.
- LESSA, F. S. **Mulheres de Atenas: mélixa – do gineceu à agora**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- LISSARRAGUE, Fr. The Athenian image of the foreigner. In: HARRISON, Th. (Ed.). **Greeks and Barbarians**. New York: Routledge, 2002, p. 101-124.
- LORAUX, N. **Las experiencias de Tiresias: lo femenino y el hombre griego**. Buenos Aires: Biblos, 1989/2003.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LUVIZOTTO, C. K. Etnicidade e identidade étnica. In: \_\_\_\_\_. **Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 29-36.
- MACKIE, H. S. **Talking Trojan: speech and community in the Iliad**. Lanham/Boulder/New York/Toronto/Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 1996.
- MALKIN, Irad. **The returns of Odysseus: colonization and ethnicity**. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1998.
- MALTA, A. **A selvagem perdição: erro e ruína na Ilíada**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- MARTIN, R. P. **The language of heroes: speech and performance in the Iliad**. Ithaca/London: Cornell University Press, 1989.
- MIREAUX, E. **A vida quotidiana no tempo de Homero**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.
- MORAES, A. S. **Curso de vida e construção social das idades no mundo de Homero (séc. X ao IX a.C.): uma análise sobre a formação dos habitus etários na Ilíada e na Odisseia**. (Tese). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013.
- MUGLER, Ch. L'«altérité» chez Homère. **Revue des Études Grecques**, Paris, tomo 82, fasc. 389-390, p. 1-13, jan./jun. 1969.
- NUÑEZ, C. F. P. "A Era das Musas": a música na poesia antiga. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 233-257, jul./dez. 2011.
- POUTIGNAT, Ph.; STREIFF-FENART, J. **Teorias da Etnicidade**. Seguido de *Grupos étnicos e suas fronteiras* de Fredrik Barth. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- RANSOM, C. Aspects of effeminacy and masculinity in the *Iliad*. **Antichthon**, Canberra, n. 45, p. 35-57, 2011.
- REDFIELD, J. **Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector**. Durham/London: Duke University Press, 2004.
- ROMILLY, J. **Pourquoi la Grèce?** Paris: Éditions de Fallois, 2013.
- RUTHERFORD, R. B. **Homer**. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- SCHEIN, S. L. **The mortal hero: an introduction to Homer's Iliad**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2010.

SCOTT, J. A. Paris and Hector in tradition and in Homer. *Classical Philology*, Chicago, v. 8, n. 2, p. 160-171, abr. 1913. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/262449>>. Acesso em: 20/04/2013.

SOUZA, M. A. P. **A guerra na Grécia Antiga**. São Paulo: Ática, 1988.

STRAUSS, B. **La guerra de Troya**. Barcelona: Edhasa, 2008.

SUTER, A. **Paris/Alexandros**: a study in Homeric technique of characterization. (Dissertation). Princeton (New Jersey): Princeton University, 1984.

SUTHERLAND, C. Archery in the Homeric epics. *Classics Ireland*, v. 8, p. 111-120, 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25528380>. Acesso em: 21/04/2013.

VLASSOPOULOS, K. **Greeks and barbarians**. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2013.

