

ENTRE DARDOS, DEUSES E PROFECIAS: O PÁRIS DE PÍNDARO

Among darts, gods and prophecies: Pindar's Paris

PALOMA BETINI¹

Universidade de São Paulo, Brasil

paloma.betini@usp.br

ORCID: 0000-0002-1106-7898

Resumo: O presente trabalho busca analisar o personagem mítico Páris Alexandre em quatro poemas de Píndaro, sendo eles a *Pítica* 6, o Fr. 120 (encômio), o *Peã* 6 e o *Peã* 8a. Para isso, compararemos a narrativa mítica desenvolvida nesses cantos mélicos, bem como sua construção poética, com outras fontes, especialmente Homero. Dessa forma, procuramos identificar possíveis ecos tradicionais e/ou inovações, que nos permitirá refletir sobre a caracterização do(s) Páris pindárico(s) e suas diferentes facetas, e como ela se relaciona com os objetivos gerais da canção.

Palavras-chave: Páris; Alexandre; Troia; Píndaro; Homero; poesia grega arcaica; mélica arcaica.

Abstract: This paper aims to analyze the mythical character Paris Alexander in four Pindar's poems: *Pythian* 6, Fr. 120 (encomium), *Paeon* 6 and *Paeon* 8a. For that, I will compare the mythical narratives presented in these melic songs, as well their poetic language, with other sources, especially Homer. In this way, it hopes to find possible traditional traces and/or innovation, which will permit pondering about the pindaric Paris characterization and its different facets, and how it relates with the overall objectives of the song.

Keywords: Paris; Alexander; Troy; Pindar; Homer; archaic Greek poetry; archaic lyric.

¹ Agradeço à Fapesp (processo n.º 2022/08488-1) pelo apoio concedido a esta pesquisa.

Por ter papel central nos eventos que culminaram no fim de Troia, Páris Alexandre se encontra em diversos poemas gregos. No caso da mélica arcaica – gênero poético que abarca as composições cantadas com o acompanhamento da lira, que podem ser monódicas (solo) ou corais (esta última, com danças e outros instrumentos além da lira²), e apresentadas em ocasiões específicas (casamentos, festivais cívico-religiosos, simpósios, funerais etc.) –, o herói aparece em versos sobreviventes de quatro poetas: Álcman, Alceu, Íbico e Píndaro. Comparado aos outros três mélicos, o tamanho do *corpus* pindárico com a presença do troiano é expressivo³, além de ser o único dentre os quatro que confere facetas e contornos mais amplos e ambíguos ao personagem, de maneira similar aos moldes da caracterização épico-homérica, igualmente ampla e ambígua.

No fragmento de Álcman, Páris é *Dysparis* (funesto), *Ainoparis* (atroz) e *kakon* (um mal); nos de Alceu (v. 3) e Íbico (v. 10), ele é *xeinapatan* (traí-anfitrião) – todas imagens negativas, relacionadas à infração das leis da hospitalidade (*xenia*) e à destruição de Troia⁴. Píndaro, no entanto, dedica-se a outras facetas do troiano: sua habilidade arqueira na *Ode Pítica* 6 (vv. 28-37), sua participação na morte de Aquiles junto de Apolo no *Peã* 6 (vv. 79-86), seu nascimento cercado de sonhos proféticos no *Peã* 8a e sua nobre linhagem no Fr. 120. Tal variedade pode ser um importante indício para questionarmos algumas afirmações de que os antigos viam o herói sob um espectro necessariamente negativo⁵.

Dado o contexto, o presente artigo visa à análise do personagem nas composições de Píndaro acima citadas, a considerar: (1) o diálogo com a tradição épica, (2) os contextos de *performance* em que as canções eram realizadas, (3) o subgênero mélico em que se insere, (4) os possíveis ecos em produções poéticas posteriores e, por fim, (5) como o poeta trabalha o personagem por meio de sua linguagem e relação com o restante do poema.

² Ragusa (2010, p. 29).

³ Álcman (Fr. 77 Davies), Alceu (Fr. 283 Voigt), Íbico (Fr. 151 S Davies) e Píndaro (*Ode Pítica* 6, Fr. 120 Snell-Maehler; *Peã* 6, *Peã* 8a Rutherford).

⁴ Para um estudo mais aprofundado sobre a representação de Páris nesses três poetas mélicos, ver Betini (2022, pp. 1-29).

⁵ Alguns helenistas modernos tendem a observar uma caracterização negativa de Páris na *Iliada* e em outros poemas, afastando-se do espectro ambíguo que julgo mais adequado. Em Fredricksmeier (2001, p. 80), a autora afirma que há uma “caracterização preexistente [a Safo] e amplamente negativa de Páris”, usando o canto 6. 350-3 da *Iliada* como único exemplo. Scott (1913, p. 162) desenvolveu a hipótese de que Páris não era um herói moral para ser protagonista do poema homérico, a ser, portanto, necessário criar Heitor. Para autores que questionam essa visão, cf. Sousa (2019, pp. 88-114) e Suter (1984).

1. Epinício: *Ode Pítica* 6 (vv. 28-36)⁶

[...]	[...]
ἔγεντο καὶ πρότερον Ἄντίλοχος βιατὰς νόημα τοῦτο φέρων, δς ὑπερέφθιτο πατρός, ἐναρίμβροτον ἀναμείναις στράταρχον Αἰθιοπίων Μέμνονα. Νεστόρειον γὰρ ἵππος ἄρμ' ἐπέδα Πάριος ἐκ βελέων δαΐχθεις· ὁ δ' ἔφραπεν κραταιὸν ἔγχρος: Μεσσανίου δὲ γέροντος δονηθεῖσα φρήν βόασε παῖδα δν:	28 E no passado o vigoroso Antíloco levava esse pensar ⁷ , 30 ele pelo pai pereceu ao esperar o comandante dos etíopes, assassina-mortais, Mémnon. Pois o corcel continha o carro de Nestor, atingido pelas flechas de Páris; e o outro ⁸ empenhava a rija lança. 35 O senso do ancião messena, pávido, gritou ao filho. ⁹

Nosso primeiro exemplar do *corpus*, um epinício¹⁰, foi composto para exaltar a conquista de Xenócrates de Ácragas, membro da família dos Eménidas, na corrida de carros (490 a.C.) em Delfos. O destinatário da canção, no entanto, é Trasíbulo, filho de Xenócrates e provável condutor do carro vencedor. Com a finalidade de elogiar o jovem auriga, Píndaro recorre a dois episódios míticos que se conectam com a conquista, sendo eles 1) uma fala gnômica da terceira estrofe (vv. 19-27), na qual Quíron¹¹ ensina Aquiles sobre o valor tradicional de reverenciar seus genitores; 2) o *exemplum* da morte de Antíloco (4^a e 5^a estrofes, vv. 28-42), filho de Nestor e também exímio auriga, que obtém sua *kléos* ao salvar a vida de seu pai em detrimento da própria. O enaltecimento a Trasíbulo, desta forma, segue os preceitos da devoção filial, pois o jovem Emenida, ao vencer a corrida, honra a sua linhagem e seus genitores. Além disso, o elogio a ele dedicado também “consiste em elogio indireto a seu pai”, e louva a sua “excelente formação aristocrática” (Ragusa, 2013, p. 255).

A morte de Antíloco por Mémnon é lembrada na *Odisseia* (4. 188), embora não haja nenhum detalhe do ocorrido, nem mesmo seu suposto sacrifício pelo pai. O episódio teria sido narrado no épico perdido *Etiópida* de Arctino de Mileto, de acordo com o resumo de Proclo transmitido por Fócio; contudo, por causa da síntese do argumento, nada é dito sobre as circunstâncias da morte do Nestorida. Logo, baseando-nos em evidências literárias do período arcaico, a versão pindárica

⁶ Sigo a edição do texto grego de Race (1997).

⁷ Honrar os genitores, v. 27.

⁸ Mémnon.

⁹ A tradução de todos os poemas do *corpus* é da autora.

¹⁰ Sobre o gênero epinício, ver Cairns (2006) e Rawles (2012).

¹¹ Sábio centauro e tutor de Aquiles.

não é encontrada em nenhuma outra fonte, mas deve ter partido de uma história ao menos parcialmente conhecida pelo seu público, uma vez que ele a usa como ponto de comparação com Trasíbulo¹². Inclusive, a morte de Antíloco pode ter sido um dos mitos que decoravam o tesouro sífniano em Delfos, friso oriental, comprovando que a narrativa gozava de certa popularidade na época e na região¹³.

Além disso, curiosamente, a cena mítica da ode é similar à do canto 8. 80-7 da *Iliada*, quando o cavalo de Nestor são atingidos pelos dardos de Páris:

*Ficou só Nestor de Gerênia, guardião dos Aqueus,
 não porque quisesse, mas porque um cavalo estava ferido
 alvejado pelo divino Alexandre, esposo de Helena de lindos cabelos,
 no alto da cabeça, onde as primeiras crinas dos cavalos
 despontam da testa e onde fica o ponto mais vulnerável.
 Com a dor o cavalo empinara-se, pois a flecha lhe entrava
 no cérebro: lançou a confusão entre carros e cavalos
 à medida que se rebolava em volta do bronze.*¹⁴

Assim como no epinício, o Nestor épico-homérico perde o controle do carro devido ao ferimento provocado por Páris em um dos cavalos que o guiavam. No entanto, em Homero, quem ameaça a vida do ancião é Heitor, que se aproxima; ele só é salvo porque Diomedes, sozinho, volta à batalha e o resgata. Antíloco não é sequer mencionado. A referência executada por Píndaro à cena homérica dificilmente passaria despercebida à audiência graças à vivacidade da descrição no épico, que ocupa oito versos¹⁵, e pode ser interpretada como uma forma de legitimar a versão narrada ao posicioná-la em um momento familiar ao público.

Por fim, Schein (1987) observa que há algo em comum em três elementos da ode: a tempestade mencionada na segunda estrofe (vv. 10-11), o etíope Mêmnon (v. 31) e a vitória de Xenócrates (v. 6) – nome que, em grego, significa “vence-estrangeiro”, todos eles se relacionam com a vitória dos Eménidas contra forças estrangeiras. Explicarei: na segunda estrofe, Píndaro canta que a célebre “*casa de tesouro de binos*” (ἔμνων θησαυρός, v. 7), construída para o Eménida, não será abalada por “*tempestades vindas de fora*” (ἄμβρος, ἐπακτὸς ἐλθῶν, v. 10), que, por sua vez, são comparadas a um “*exército implacável de nuvens que alto-trovejam*” (ἐπιβρόμου νεφέλας στρατὸς ἀμείλιχος, vv. 11-12). A comparação pode ser lida como uma

¹² Gantz (1996, p. 623).

¹³ Tesouros eram pequenos santuários construídos em Delfos e Olímpia por outras cidades gregas para abrigar as dedicações de seus cidadãos. Sobre o tesouro sífniano de Delfos, ver Neer (2001) e Shapiro (2008, pp. 1-5).

¹⁴ Uso a tradução de Lourenço (2013) da *Iliada*.

¹⁵ O resgate de Nestor por Diomedes ocupa, ainda, outros 32 versos (vv. 80-112).

referência aos inimigos ou competidores do aristocrata. Dessa forma, Xenócrates faz jus ao seu nome ao vencer forças forâneas. Isso torna a narrativa mítica escolhida ainda mais adequada, pois, de acordo com Schein (*id.*), a tempestade antecipa o *exemplum* da quarta estrofe¹⁶, quando nos é apresentado o “comandante dos etíopes, assassina-mortais, Mêmnon” (ἐναρίμβροτον ἀναμείναις στρατάρχον Αἰθιόπων, vv. 30-2), um “estrangeiro por excelência” (p. 241).¹⁷ Contudo, apesar de sua força, esse herói estrangeiro não abala a casa de Nestor, assim como as tempestades de fora não abalaram a casa Eménida, pois Antíloco salva o pai e morre com glória eterna. Por esse feito, o jovem Nestorida terá seu nome sempre hineado, e o mesmo acontecerá com Xenócrates e Trasíbulo.

Nesse sentido, a presença de Páris na cena de luta, além de ser um elemento épico-homérico que é familiar à audiência, de maneira a conferir legitimidade à versão apresentada, também reforça o perigo estrangeiro enfrentado e que é muitas vezes lembrado e amarrado em toda a ode, o que demonstra que a “*Pítica* 6 é excepcionalmente unificada em termos composicionais” (Schein, 1987, p. 245).

2. Encômio: Fr. 120 – *A Alexandre, filho de Amintas*.¹⁸

Ὀλβίων ὀμώνυμε Δαρδανιδᾶν, Ὁ homônimo dos venturosos Dardânidas,
παῖ θρασύμηδες Ἀμύντα filho destemido de Amintas

Dedicado a Alexandre I, então futuro rei da Macedônia (495-450 a.C.)¹⁹, os versos preservados têm por fonte um escólio à *Nemeica* 7 de Píndaro, no qual é destacado o jogo de palavras entre nomes iguais ou similares, assim como executado nesta canção e na abertura do epinício²⁰. O Fr. 120 é aceito como o início de um encômio perdido²¹, pois o primeiro verso contém um vocativo referindo-se a Alexandre I, ὀμώνυμε (“ó, homônimo”). Daí o paralelo com Páris: ambos compartilham o mesmo nome, e a “aproximação do príncipe macedônio ao príncipe troiano [...] é elemento de heroicização e elevação daquele” (Delfito, 2020, p. 94). Por causa da preservação precária do poema, pouco podemos dizer

¹⁶ Acrescento que a semelhança entre os epítetos de ambos frisa esse paralelo: a tempestade é ἐριβρόμου (v. 11), enquanto Mêmnon é ἐναρίμβροτον (v. 31).

¹⁷ Mêmnon é filho de Eos (Aurora) e do mortal Titono. Ele era aliado dos troianos e rei dos etíopes – “caras queimadas”, literalmente – sendo uma imagem mítica dos núbios, população do leste africano.

¹⁸ Sigo a numeração e edição do texto grego de Snell-Maehler (1987).

¹⁹ O Fr. 121, preservado na obra *Sobre a força do estilo de Demóstenes* de Dionísio de Halicarnasso, também é dedicado a Alexandre I. Contudo, não sabemos se seus versos faziam parte da mesma canção do Fr. 120, ou se pertenciam a uma outra canção dedicada ao príncipe macedônio.

²⁰ Escólio completo na *Nemeica* 7 (v. 1) de Píndaro: ἀταφέρεται εἰς τοῦτο ὁ Πίνδαρος ὅταν ὑπῆ τις ὀμωνυμία, ὄλον. (“Píndaro inclina-se a isto [jogo de nomes], quando há algum homônimo”, tradução própria).

²¹ Sobre o gênero encomiástico, ver Budelmann (2012, pp. 173-190) e Delfito (2020, pp. 8-27).

sobre a elaboração do elogio por Píndaro, e menos ainda se o filho de Príamo continuaria a participar da canção no restante perdido. De todo modo, ainda é possível esboçar algumas observações.

Primeiramente, nota-se que os dois príncipes são identificados pela sua ascendência: o primeiro é *παῖ θρασύμηδης Ἀμύντα* (“filho destemido de Amintas”), enquanto o segundo descende dos *Ὀλβίων Δαρδανιδᾶν* (“venturosos Dardânidas”), linhagem mítica fundada por Dárdano à qual pertencem Príamo e seus filhos. O adjetivo *ólbios* nas canções encomiásticas de Píndaro, tal como afirma Nagy (2018), deve ser lido “com sentido transcendente”, ou seja, não só relativo aos bens materiais, mas a um “estado de ‘bem-aventurança’, conferido por meio de contato mental com o mundo dos heróis”. Páris Alexandre, portanto, partilhava desse *status* comum aos Dardânidas e, ao lembrar que o jovem príncipe macedônio carrega o mesmo nome de um herói *ólbios*, Píndaro deixa implícito que o elogiado e sua família também o são.

Além disso, como Fearn (2007) relembra, o epíteto dos troianos nos faz pensar na situação de Troia antes da guerra, ou seja, próspera e rica, semelhantemente à descrição feita por Aquiles para consolar Príamo no canto 24 da *Iliáda* (vv. 543-6):

*Mas também de ti, ó ancião, ouvimos dizer que outrora foste feliz.
Tudo o que até Lesbos, sede de Mácaro, está compreendido,
e lá para cima, para a Frígia, assim como o amplo Helesponto:
dizem que entre estes povos eras distinto pela riqueza e pelos filhos.*²²

O helenista acrescenta que, após mencionar “a boa fortuna” dos troianos, o verso pindárico concentra-se na relação entre pai e filho, assim como nessa cena homérica, em que Aquiles recorda Peleu, enquanto Príamo recorda Heitor. Isso sinaliza “as coisas [que] estão em risco na guerra, o que pelo menos, para Alexandre, estará próximo em sua futura carreira como rei da Macedônia” (Fearn, 2007, p. 50). O argumento toma força ao refletirmos sobre a história do reino macedônio e o contexto de sua região, os Bálcãs, onde uma das tribos tradicionais se chamava, justamente, Dardani²³. O nome da tribo balcânica só será aproximado ao da casa real troiana em fontes mais tardias²⁴, mas podemos supor que o que vemos em Píndaro são as sementes para essa futura associação²⁵. A motivação para o paralelo

²² Texto grego na edição de West (1998-2000): *καὶ σέ, γέρον, τὸ πρὶν μὲν ἀκούομεν ὀλβιον εἶναι· ὅσσην Λέσβος ἄνω, Μάκαρος ἔδος, ἐντὸς ἔργει | καὶ Φρυγίη καθύπερθε καὶ Ἑλλήσποντος ἀπείρων, | τῶν σε, γέρον, πλοῦτῳ τε καὶ υἰάσι φασὶ κεκάσθαι*. Tradução para o português de Lourenço (2013).

²³ Sobre a história dos balcânicos, suas tribos e seus conflitos, ver Papazoglu (1978) e Wilkes (1992).

²⁴ Diod. Sic. 5.48.3. Apesar da ligação tardia e da semelhança entre os nomes, as casas não possuem relação.

²⁵ Fearn (2007, p. 48) retoma Fr. 20B de Baquilídes, no qual Alexandre I também é sutilmente associado aos troianos, a demonstrar que essa relação parece ter certo fôlego já no século V a.C.

em Píndaro, segundo Fearn (2007), é de se apropriar de uma origem mítica para a legitimação do domínio macedônio sobre os seus vizinhos:

What we seem to be presented with is a set of competing ethnic claims to authority based on the significance of the connection with Troy, part of an ongoing contestation of claims for the authority that goes with the Trojan name and Trojan lineage. I suggest that by having Pindar call him ‘namesake of the blessed offspring of Dardanos’, Alexander I is appropriating the ethnic link of another people to a mythical origin as a statement of imperial control or at least aspiration, and may even be celebrating a recent triumph over his Illyrian neighbours. (p. 50)

Consideremos, por fim, que um dos atributos comuns às canções elogiosas, como o encômio ou o epinício, é a elaboração de um louvor cuidadoso e balanceado, para que o destinatário não incorra no erro de pensar que suas alegrias são eternas ou, ainda pior, iguais ou melhores do que as dos deuses. Nem o mais poderoso dos homens pode esquecer-se da sua condição mortal, e que “diante da instabilidade da vida humana e da mutabilidade da fortuna, a prosperidade nunca é garantia inabalável” (Ragusa, 2013, p. 216). Por isso, a comparação com a linhagem de Dárdano encaixa-se perfeitamente no equilíbrio entre a celebração e a advertência, porque, apesar de os dardânios terem sido abençoados e prósperos certa vez, também perderam sua fortuna e cidade tragicamente após a guerra de Troia. O simples nome da família real troiana já evoca essa dualidade, mas não seria incongruente pensar que haveria uma narrativa mítica que melhor a representasse no restante perdido da canção.

Assim, podemos concluir que a relação entre o príncipe macedônio e o troiano neste encômio busca heroizar o elogiado bem como sua família, emparelhando-os com a linhagem de Dárdano, que um dia fora abençoada pelos deuses. A aproximação ainda pode ter desempenhado um papel de legitimação da Macedônia perante os vizinhos ao se valer de uma suposta origem mítica.

4. Peã 6 (vv. 75-98) – Para os Delfios, em honra de Pito²⁶

[...]	[...]
υυ- δ' ἐς Τροία[ν υυ-υυ] ἤνεγκε[ν	75 ... para Troia ... trouxe
υυ- θρασυμή-]	... destemido
δεα παῖς [-υ-	filho ...
υυ-υ-]ον ἐμβα[λ--υ-υυ-	... atir[ou? ²⁷ ...
Πάριος ἐ[καβόλος βροτη-	o deus que longe-atinge ²⁸
σίω δέμαϊ θεός,	80 com o mortal corpo de Páris,
Ἴλιου δέ θῆκεν ἄφαρ	e logo tardou a
ὀψιτέραν ἄλωσιν,	conquista de Ílio,
κυανοπλόκοιο παῖδα ποντίας	ao cingir em selvagem carnificina
Θέτιος βιατάν,	o forte filho da marinha de negra-
πιστὸν ἕρκος Ἀχαι-	85 trança, Tétis – o firme baluarte
ῶν, θρασεῖ φόνῳ πεδάσαις.	dos Aqueus.
δσσα τ' ἔριξε λευκωλένω	E tanto pelejou contra a de alvos
ἄκναμπτον Ἥρα μένος ἀν[τ]ερείδων	braços, Hera, contrapondo sua rija força,
δσα τε Πολιάδι. πρὸ πόνων	e tanto contra Polias ²⁹ ! Antes de
δέ κε μεγάλων Δαρδανίαν	90 grandes labutas, ele, Aquiles, teria saqueado
ἔπραθεν, εἰ μὴ φύλασσαν Ἀπό[λ]λ[ω]ν-	a Dardânia, se Apolo por ela não zelasse.
νέφερσι δ' ἐν χρυσεῖσι Ὀλύμπου-	Mas sentado entre as áureas nuvens
ο και κορυφα[ῖσι]ν ἴζων	no cimo do Olimpo, Zeus,
μόρσιμ' ἀνα[λ]ύεν Ζεὺς ὁ θεῶν σκοπὸς οὐ τόλ-	o observador dos deuses, não ousava
μα· περι δ' ὑψικόμῳ	95 desfiar o lote fiado: ao redor de Helena,
[E]λένα χρῆν ἄρα Πέργαμον. εὐρὸ[ν] ἀιστῶσαι	alta-coma, a flama do fogo devia
σέλας αἰθομένου	devastar, chamejante, a
πυρός.	a vasta Pérgamo.

O sexto peã de Píndaro tem como fonte principal o *Papiro de Oxirrínco* 841 (século II d.C.), tendo lacunas consideráveis em seu texto; ainda assim, é o exemplar do gênero mais bem preservado de Píndaro, e, também, o mais discutido³⁰. O seu título já indica a ocasião de *performance*: Delfos, em honra à cidade e seus

²⁶ Para os peãs, siga a edição do texto grego com comentários de Rutherford (2001).

²⁷ Sujeito é provavelmente Apolo.

²⁸ Epíteto tradicional de Apolo (v. 79).

²⁹ Epíteto de Atena Polias, Guardiã da Cidade, que é “irônico no contexto troiano, pois, embora cultuada em Troia, a deusa sempre favoreceu sua queda” (Ragusa, 2013, p. 273).

³⁰ Rutherford (2001, p. 306). Sobre o gênero peã, além de Rutherford (2001), indico igualmente a leitura de Ford (2006) e Swift (2010, pp. 61-103).

oráculos, muito provavelmente no templo de Apolo (v. 14); além disso, a canção é coral, característica dos peãs, e foi cantada no festival cívico-religioso da Teoxenia. O evento pan-helênico consistia em um banquete compartilhado entre mortais e deuses, e em Delfos era o filho de Leto quem possuía papel central na celebração³¹. A canção tem 183 versos divididos em três tríades. Por causa de sua complexidade, faz-se necessário um breve resumo, para compreendermos o contexto em que se insere o nome de Páris.

A primeira tríade (versos 1-61) contém a abertura da ode que se inicia com uma invocação a Zeus (v. 1), a Pito (v. 2), às Cárites (v. 3) e a Afrodite (v. 4); também situa a *performance* no “tempo sagrado”, i.e., no tempo da Teoxenia (v. 61)³². A *persona* poética explica a sua vinda a Delfos, tanto para levar canção ao festival, quanto para receber os privilégios da cidade³³. Há uma lacuna do verso 19 ao 49³⁴. A tríade termina com nova invocação às Musas e situa-se, enfim, no festival da Teoxenia em honra a Lóxias (epíteto para Apolo, doador de oráculos)³⁵.

A segunda tríade (vv. 62-122) abre com uma breve descrição do festival, no qual acontecem “sacrifícios” (v. 62) e “preces” (v. 64) dos délfios. Porém, a descrição é interrompida pelas lacunas que cobrem os versos 65-78. Ainda assim, certas palavras podem ser identificadas: “Cronida” (Κρόν[ι]εν, 68), “oráculos” (χρησ[τ]ηρι, v. 71), “de Pito” (Πυθωνόθ[εν], v. 79), “certa vez” (καί ποτε, v. 73), “Pantôo” (Πανθοο, v. 74), “Troia” (ἐς Τροία[ν, v. 75), “destemido filho” (θρασυμήδεα παϊς, v. 77), “atirar” (ἐμβαλ, v. 78). Tais informações permitem supor que a parte danificada traria mais uma invocação a Zeus, uma menção à dispersão dos oráculos de Delfos, e o início da narração mítica pelo tradicional *kaí pote* (Rutherford, 2001, p. 311). O mito, por sua vez, começa com Pantôo, sacerdote de Apolo em Troia, e, pelo contexto, com Aquiles (v. 77). A narrativa se esclarece a partir do verso 79, quando o poema volta a ser legível, descrevendo Apolo, que, com o corpo de Páris, atinge (v. 78) o Pelida, matando-o, e tornando a captura de Ílio tardia (vv. 79-82). Retomaremos este episódio em detalhes. A seguir, menciona-se a rivalidade de Apolo contra Hera e Atena (v. 88-89), o lote de Troia (vv. 92-8), o funeral de Aquiles (vv. 99-101). Por fim, o narrador introduz Neoptólemo, filho de Aquiles, um dos saqueadores de Troia (v. 104), que é depois punido por Apolo, pois assassinou Príamo no templo

³¹ Burkert (1987, p. 107) e Rutherford (2001, p. 310).

³² Ragusa (2013, p. 271).

³³ Ragusa (2013, p. 271) e Rutherford (2001, p. 308).

³⁴ Devido a um escólio nos versos 36 ou 37 contendo “*as deusas*” (Γρας θεάς), e à possível reconstrução do verso 50 para ἀθανάτων ἔρις (*discórdia dos imortais*) e não ἀθανάτων πόνος (*labuta dos imortais*) preferido por Rutherford, Hardie (1996, pp. 244-5) sugere que o poeta teria mencionado o Julgamento de Páris e/ou o casamento de Tétis e Peleu, origem do conflito de Hera e Atena contra Troia.

³⁵ Ragusa (2013, p. 272).

de Zeus, cometendo uma impiedade (vv. 105-120). A tríade é finalizada com o refrão *Iéh! iéh! peã* do coro (vv. 121-2).

A última tríade (vv. 123-83), intitulada “Aos eginetas, um prosódio em honra de Éaco”, é fonte de vasta discussão entre os estudiosos, principalmente devido ao seu corte abrupto em relação à anterior, e ao questionamento de sua pertinência à canção³⁶. Atualmente, a leitura mais aceita é a de que se trata de uma segunda parte da canção, cantada por um segundo coro (délfico na primeira e segunda tríades, e egineta, na terceira); ou, ainda, como um acréscimo feito posteriormente por Píndaro em agrado aos eginetas, que se ofenderam com o retrato negativo, desenhado pelo poeta, de Neoptólemo, herói por eles cultuado. Como os versos 141-75 estão bastante danificados, o mistério fica ainda mais difícil de ser resolvido. De todo modo, é cantado, primeiramente, um mito etiológico da ilha de Egina, segundo o qual Zeus se deitou com a ninfa de mesmo nome (vv. 123-40), gerando Éaco. Dele descendem os Eácidas, incluindo Aquiles e Neoptólemo. A canção termina, enfim, com mais uma invocação do coro ao peã.

Feito o resumo da ode, retomemos a questão da morte de Aquiles, que é cara a este trabalho por ser executada por Páris e Apolo. Nas fontes poéticas arcaicas³⁷, é predominante a dupla motivação, ou seja, tanto o herói quanto o deus são os responsáveis pela morte do Pelida. A própria *Ilíada* prenuncia dessa maneira: no canto 19. 416-7, Xanto, um dos cavalos imortais de Aquiles, diz a seu mestre que ele está fadado a ser subjugado por um homem e por um deus. Mais à frente, no canto 21, é revelado qual será a arma que levará a cabo a sua morte, e a qual deus elas pertencem: serão os dardos de Apolo (vv. 277-8). Por fim, Heitor, quase sem vida, profetiza (22. 358-60), no ápice da revelação que foi feita progressivamente ao longo da epopeia:

*Mas reflete bem agora, para que eu para ti não me torne
maldição dos deuses, no dia em que Páris e Febo Apolo
te matarão, valente embora sejas, às Portas Esqueias.*³⁸

O épico perdido *Etiópida* parece ter seguido essa tradição, de acordo com o resumo de Proclo. Quanto às tragédias do período clássico, há uma movimentação curiosa. Em *Filoctetes*, de Sófocles, Neoptólemo diz que seu pai não foi morto por um mortal, mas por um deus (vv. 325-31); já em *Hécuba*, de Eurípidés, a rainha troiana diz que

³⁶ Ragusa (2013, p. 276).

³⁷ Não trataremos de fontes iconográficas, apesar de serem abundantes. Para elas, ver Burgess (1995, pp. 217-244) e Gantz (1996, pp. 625-629).

³⁸ Na edição de West (1998-2000): *φράζο νῦν, μή τοί τι θεῶν μήνιμα γένομαι | ἤματι τῷ ὄτε κέν σε Πάρις καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων | ἐσθλὸν ἔοντ' ὀλέσωσιν ἐνὶ Σκαίῃσι πύλῃσιν*. Tradução para o português de Lourenço (2013).

foi Páris quem “matou o filho de Tétis, com o arco tingido”³⁹ (vv. 387-8) ao tentar convencer Odisseu a sacrificá-la em vez da filha. Menelau, em *Andrômaca*, do mesmo poeta, para persuadir Peleu a matar a esposa de Heitor, afirma que ela era cunhada de Páris, responsável pela morte de Aquiles (v. 654). Na mesma peça, o ancião, por sua vez, atribui a morte de seu filho e de seu neto a Apolo (vv. 1211-2). Como afirmam Burgess (1995) e Gantz (1996), essa oscilação entre os poetas não indica tradições diferentes, mas uma ênfase no atirador para suas narrativas. Somente na *Eneida* de Virgílio (I a.C.) há a situação que a *Iliada* parece sugerir, e que provavelmente foi usada pelo poeta Arctino na referida epopeia não preservada: “é Páris quem atira a flecha, e Apolo a guia para o alvo” (Gantz, 1996, p. 625).

O caso de Píndaro é, até onde podemos averiguar, único. Somente Higino (*Fábulas* 107) descreve algo parecido, séculos mais tarde⁴⁰, ao reportar Apolo disfarçado (o verbo é *simulo*, “aparentar, imitar, disfarçar”) de Páris para atingir o calcanhar, mas não sabemos qual foi a fonte dessa versão. Dessa forma, não é possível afirmar se é isso o que acontece no *Peã* 6, pois, por causa das lacunas do fragmento, há duas leituras viáveis. A primeira segue a descrição do mitógrafo, e o modelo seria o épico-homérico, a recuperar diversas cenas em que deuses se assemelham (*eikuia*) aos mortais no corpo e na voz (*Il.* 8. 305, 13. 45, 17. 323 etc.). Nesse sentido, o restante da fórmula tradicional pode estar nos versos perdidos do poema, e o poeta mais uma vez reforçaria os laços com a tradição épico-homérica⁴¹. A segunda, no entanto, entende o dativo de *démai* como instrumental; não se trataria, então, de mera aparência, mas, sim, de Apolo tomar o corpo de Páris para cometer a ação, em consonância com o pensamento arcaico de que grandes feitos só são realizáveis graças ao favor e à inspiração divina.

Tal interpretação encontra base na própria canção. Olsen (2019) chama atenção para o fato de a cena refletir a experiência do canto e dança coral de acordo com o pensamento antigo, pois, como a autora explica, Páris “retém sua corporalidade, mas a agência é transferida a Apolo” (p. 341), assim como a experiência coral, concebida como corpos humanos que “se movem e dançam, mas sua ação coreografada é intimamente ligada à vontade divina”. A helenista retoma a primeira tríade do *peã* na qual está presente a atividade coral (vv. 16-18), com a descrição da dança de moças celebrando Apolo em canção ao bater no chão com os pés. Dessa forma, “a segunda tríade continua na mesma linha ao destacar a complexa relação entre

³⁹ Tradução de Werner (2004).

⁴⁰ Cf. Higino, *Fab.* 107: *Apollo iratus Alexandrum Parin se simulans talum quem mortalem habuisse dicitur sagitta percussit et occidit* (“Apolo, irado, disfarçado de Páris Alexandre, atinge o tornozelo mortal que ele disse ter e o matou.”).

⁴¹ Rutherford (2001, p. 312) nota o forte tom épico-homérico presente no *peã*.

autoridade divina e corpos humanos, como quando Apolo age ‘no corpo mortal de Páris’ (Olsen, 2019, p. 341).

Seja Apolo disfarçado ou a tomar o corpo de Páris, por que essa mudança em relação à tradição épica e como aquela se relaciona com o contexto do poema? A primeira resposta é que a alteração parece “acentuar o conflito entre Aquiles e Apolo” (Rutherford, 2001, p. 312) e, conseqüentemente, entre o deus e Neoptólemo a seguir. De fato, já na *Iliada* é exposta a rivalidade entre ambos (*Il.* 24. 1-63). Ainda, neste peã, mais de uma vez é afirmado que o herói aqueu teria saqueado a cidade se não fosse o impedimento do filho de Leto (vv. 81-82; 90-91), o que reforça esse argumento, pois Apolo era o protetor da cidade. É igualmente possível que a escolha acirre o antagonismo entre Apolo e as deusas Hera e Atena, mencionadas logo depois (vv. 87-9), que eram favoráveis à queda de Troia e trabalhavam juntas para esse fim. O fato de o deus escolher auxiliar ou imitar Páris para realizar a ação é também explicado porque o troiano ofendeu as duas deusas ao preterir-las em benefício de Afrodite no famoso Julgamento. O atrito, então, oscila entre o mundo dos deuses e dos humanos. Além disso, a transferência de agência para o deus é coerente com o peã, pois faz parte das características do gênero a inserção de narrativas em que Apolo desempenha um papel central.

Por fim, nos versos 92-98, Píndaro relata a correlação entre Zeus, observador do conflito no alto das nuvens, e a *moira* (quinhão) da cidade, que é ser destruída por causa de Helena, algo que “está estabelecido como lote de Troia em instância própria e independente da olímpica” (Ragusa, 2013, p. 274). Ao dizer que Zeus não “*ousava desfiar o lote fiado*” (*μόρσιμ’ ἀνα[λ]ύεν Ζεὺς ὁ θεῶν σκοπὸς οὐ τόλμα*, vv. 94-5), Píndaro relembra que nem mesmo o maior dos deuses desafiava a moira reservada aos mortais, a finitude⁴², pois isso desequilibraria a ordem do cosmos estabelecida. Significativa é, então, a cena desenhada pelo poeta, pois o fogo destrói a cidade ao redor da espartana, qualificada com o epíteto “*de alta-coma*” (*ὑψικόμω*, v. 95), aludindo à sua beleza por meio da descrição do penteado. Pela menção do lote de Troia e à beleza de Helena, não escapa à audiência do peã o elo dos versos com o Julgamento de Páris e com o famoso rapto, sementes do conflito predestinado, eventos estes incitados pelos deuses e vinculados à imagem da heroína conhecida por ser a mulher mais bela.

Assim, Páris, no *Peã* 6, atua no episódio mítico de Aquiles não como um puro agente, mas também como instrumento, tendo sido seu corpo tomado ou imitado pelo deus para matar o filho de Tétis. De certa maneira, essa instrumentalização parece refletir o seu papel na *moira* de Troia, pois suas atitudes fazem cumprir a

⁴² Relembro a passagem da *Iliada* (16. 431-61) quando Zeus não impede que seu filho, Sarpédon, morra em Troia, como lhe era destinado, embora sofra ao deixá-lo partir.

predestinada destruição da cidade troiana por causa de Helena. Enfim, a escolha de Píndaro, que é diferente da tradição épico-homérica, também enfatiza os conflitos de Apolo contra Hera, Atena e Aquiles, reiterados ao longo da canção, ilustra a experiência coral ao molde do pensamento grego antigo e está de acordo com as características genéricas do peã.

5. Peã 8a

~?]ν.	5?	?
***		...
~?]ν ταχύς		...rápido...
~?]ν πνευσ[15?	...suspir[ou]?
σπεύδοντ', ἔκλαγξέ<θ'> ἱερ[ligeira, clamou ...
δαιμόνιον κέαρ ὀλοαῖ-		de uma vez o numinoso coração
σι στοναχαῖς ἄφαρ,		com cruéis gemidos, e
καὶ τοιαῦδε κορυφᾶ σά-		proferiu tais palavras
μαινεν λόγων· ὦ παναπ.[~? εὐ-	20?	culminantes "Tudo[?], ó longivisão,
ρ[ύ]οπα Κρονίων τέλεις σ[o Cronida, cumprirá ...
πεπρωμέναν πάθαν ἀ[o flagelo previsto ...
νίκα Δαρδανίδαις Ἐκάβ[quando aos Dardânios Hécub[a] (disse?)
..] ποτ' εἶδεν ὑπὸ σπλάγχ[νοις		uma vez, a visão em suas vis[ceras
φέροισα τόνδ' ἀνέρ'. εἶδοξ[ε γάρ	25?	enquanto carregava este varão aí, pareceu[-l]he
τεκεῖν πυρφόρον ἐρι[parir o porta-fogo, Eri[nia?
Ἐκατόγχειρα, σκληρᾶ [Centímana, que com dura (força?)
Ἴλιον πᾶσάν νιν ἐπὶ π[έδον		toda Ílio destruíra, até o
κατερεῖψαι· ἔειπε δὲ .[cháο. E disse ...
~3].[.]αι τέρας ὑπνα[λέον	30?	... portento sonhado ...
~5]λε προμάθεια		...vaticínio ...

Pouco podemos afirmar sobre a ocasião de *performance* do Peã 8a, também transmitido pelo *Papiro de Oxirrincos* 841. A parte preservada da canção é a narrativa mítica que aparenta ser uma fala de Cassandra lembrando um sonho profético acerca do nascimento de Páris. O início e o final estão perdidos, entretanto, é razoável imaginar que havia características genéricas do peã, tais quais uma invocação a Delfos e a seus oráculos, bem como um refrão típico (iê iê peã!)⁴³.

⁴³ Rutherford (2001, p. 236).

O nascimento de Páris, precedido por uma profecia ou um sonho profético que o relaciona com a queda de Troia, é encontrado em fontes posteriores a Píndaro⁴⁴. Nelas, Hécuba sonha que está dando luz a uma “tocha”, e não a um “*porta-fogo*” (*πυρφόρον*, v. 26?), como visto no *Peã*⁴⁵. O vínculo com o fogo tem resposta na tradição, atestada em Homero (*Il.* 22.410-11), na qual a cidade seria queimada (como visto, inclusive, no *Peã* 6). Conforme o mito, é por causa dessa profecia que Páris recém-nascido teve sua origem aristocrática desconhecida por boa parte de sua vida. Ele seria reconhecido pela sua família biológica somente anos mais tarde, já moço, nos jogos fúnebres em sua homenagem⁴⁶. Não há fontes poéticas sobreviventes anteriores a Píndaro sobre o abandono ou sobre o reconhecimento de Páris para termos certeza se essa narrativa já circulava em sua época, embora seja difícil acreditar que, no poema, mesmo após tais sonhos proféticos, Príamo e Hécuba decidam manter o filho em detrimento da cidade. Já nas tragédias atenienses⁴⁷, esse impasse é contornado: o herói é chamado de “pastor” repetidas vezes, e tanto Sófocles quanto Eurípidés desenvolveram o mito em *Alexandre*, narrando o reconhecimento do troiano como filho dos monarcas troianos.⁴⁸

No *Peã* 8a, a identidade de quem fala não é exata, podendo ser Heleno, Ésaco ou Cassandra, todos filhos videntes de Príamo. A possibilidade mais aceita é esta última, uma vez que é registrado o protagonismo da moça no episódio em

⁴⁴ Eur. *Tro.* 919-22; *And.* 295; Enn. frr. 17-18; Apol. *Bibl.* 3. 12. 5; Higin. *Fab.* 91. Virg. *Ae.* 721-22. Cito também a hipótese da peça *Alexandre* de Eurípidés, em que há o sonho e o abandono da criança, bem como seu reconhecimento anos depois.

⁴⁵ Em *Troianas* de Eurípidés, Páris é chamado de *δαλοῦ πίκρον* (“*tocha afiada*”, 922); na *Eneida*, ele é *funestaeque taedae* (“*tocha funesta*”, 7. 322). Tanto Hígino (*Fab.* 91) quanto Apolodoro (*Bibl.* 3. 12. 5) o chamam de “*tocha*” (os termos são *facem arderem* e *δαίλον*, respectivamente). O mitógrafo latino acrescenta ainda que, junto a essa tocha ardente, Hécuba sonha estar parindo serpentes.

⁴⁶ Descrevo um resumo simples do mito, sem me adentrar nos detalhes que divergem entre as versões sobreviventes. Na hipótese da peça eurípidiana *Alexandre*, o príncipe troiano é levado à força aos jogos funerários em sua homenagem por ser “de natureza superior”; nas competições, Páris sai vitorioso, o que causa conflitos entre seus irmãos biológicos. Por fim, a verdade é revelada pelo pastor que o criou, e Páris é acolhido novamente pela sua verdadeira família. Hígino (*Fab.* 91), por outro lado, afirma que a participação de Páris nos jogos fúnebres foi motivada por um touro que seria lá sacrificado. Nessa versão, quem revela a verdade é Cassandra. Por outro lado, Apolodoro (*Bibl.* 3. 12. 5) não nos concede nenhuma informação sobre o reconhecimento de Alexandre além de que aconteceu alguns anos depois de seu abandono. Este último ainda acrescenta que, durante seu abandono na floresta, o herói foi alimentado por uma urso.

⁴⁷ Eur. *Hec.* 644; *And.* 280; etc.

⁴⁸ Ressalto que na *Iliada* (24. 29), há menção de que as deusas Atena, Hera e Afrodite foram até ao *μέσσαυλος* de Alexandre, em uma cena que provavelmente se refere ao Julgamento de Páris. *μέσσαυλος* é o pátio interno, dentro do *αὐλή*, onde o gado era colocado à noite, de acordo com a definição do LSJ. Se de fato esses versos não forem espúrios, como West (2001) acredita, a menção ao *μέσσαυλος* de Páris pode indicar sua atividade pastoril, demonstrando que uma tradição semelhante já circulava nos tempos de Homero. Contudo, os nobres troianos parecem manter algumas atividades pastoris apesar de sua classe social, como é o caso de Anquises no *Hino Homérico a Afrodite* 5 (v. 75-80). Além disso, a iconografia arcaica do “Julgamento de Páris” representa o príncipe em trajes reais, e não à maneira de um pastor, como seria comum nos séculos seguintes (Gantz, 1993, p. 569).

outras fontes⁴⁹. Cassandra, então, não faz a profecia em si, mas rememora: há uma invocação a Zeus (v. 21) mencionando o lote de Troia prometido (citado no *Peã* 6). Um provável contexto dessa fala é de quando Páris parte de Troia para a Grécia⁵⁰: no resumo de *Cantos Cíprios*, Proclo informa que Heleno profetizou os eventos que iriam acontecer enquanto o navio partia rumo a Esparta. Logo, pode ser que na versão pindárica seja Cassandra quem assume esse papel. Se nos guiarmos pelo escólio presente no *P. Oxy.* 841, no entanto, o contexto do peã seria um pouco diferente daquele da epopeia perdida. Nele é descrito que Páris, em companhia de Menelau, vai de Troia para Delfos almejando consultar o oráculo: o primeiro, para saber como conquistar Helena, e o segundo, a respeito de ter mais filhos.⁵¹ Essa versão não é conhecida por mais nenhuma fonte, porém, Píndaro tinha liberdade de mudar certos elementos míticos se assim desejasse, e tornar Delfos um local relevante para a narrativa parece ser algo apropriado para um peã. No entanto, essa versão faz surgir algumas perguntas: de fato, Menelau pode ter ido a Delfos para perguntar sobre sua prole, uma vez que ele e Helena só geraram Hermíone, de acordo com Homero⁵²; mas por que Páris o faria se ele possuía o auxílio de Afrodite para conquistar a espartana? Seria o oráculo de Delfos quem assumiria esse papel? Tal ideia pode ser atraente para ser encaixada no gênero peã, no qual as profecias têm um papel significativo⁵³. A partir da versão apresentada pelo escólio, podemos deduzir que Menelau tenha convidado Páris para ir a Esparta após a consulta ao oráculo, seguindo as leis da hospitalidade, caso essa versão do mito tenha, realmente, desdobramentos mais complexos na canção. Contudo, o escólio aparenta ser “uma interpretação em vez de um resumo, e provavelmente não podemos inferir que tantos detalhes foram encontrados na própria canção.” (Rutherford, 2001, p. 235).

Voltemos ao conteúdo do fragmento. Páris é representado no sonho de duas formas: a primeira faz dele um “*porta-fogo*” (*πυρφόρος*, v. 26), a segunda, uma Erínia ou um Centímano (v. 26). Quanto à primeira representação, o epíteto não é negativo por si só, pois pode ser relacionado a sacrifícios e cultos, e é usado para qualificar diversas divindades na poesia – Zeus, por exemplo, é chamado de *πυρφόρος* na *Nemeica* 10.71 do mesmo poeta. No entanto, o contexto do mito e da ode não abre margem para outra interpretação: este “*porta-fogo*” trará a

⁴⁹ Rutherford (2001, p. 235).

⁵⁰ *id.*, p. 234.

⁵¹ Na edição de Rutherford (2001): [~ λοιμού κα]τασχόντ(ας) Λακεδαιμ(ονίους) ἔχρη(σεν) ὁ θεὸς Με[νελάω | θύειν Λύκω καὶ Χι]μαιρεῖ πορευθέντι εἰς τῆ(ν) Τευκρίδ[α | ἐκεῖ δὲ ὑπ’ Ἀλεξάνδρου] ἐξενίσθη καὶ αὐτῆς ἐπὶ τὸ χρηστή(ριον) ἦ[λθον I ὁ μὲν περὶ παιδ]ῶν γονῆ(ς), ὁ δ(ὲ) περὶ τῆ(ς) Ἑλένη(ς) ἀρπαγῆς χρησόμε(ν)ος.

⁵² *Od.* 4. 25-30. Hesíodo, no *Catálogo de Mulheres*, no entanto, afirma que ela teve irmãos.

⁵³ Rutherford (2001, p. 236).

chama que destruirá a cidade (vv. 28-9), sendo, portanto, uma visão que anuncia um perigo iminente.

Essa perspectiva se intensifica com a criatura que vem logo a seguir, mas com identidade problemática devido à reconstrução do fragmento. O verso 26 tem uma palavra incompleta no final, *επι-*, que na sua primeira emenda foi interpretada como *Ἐπι[νύν]* por Grenfell e Hunt (1908), os primeiros editores do *Peā* 8a. Nesse caso, o herói seria visto como uma Erínia de cem mãos, se entendermos a palavra seguinte, *ἑκατόγχειρα* (v. 27), como adjetivo. Contudo, Robert (1914) discordou dessa interpretação, justificando que 1) uma divindade feminina não poderia ser equiparada a uma personagem masculina; 2) a iconografia e a literatura antigas não apoiam a ideia de uma Erínia de cem mãos (Robert, 1914, pp. 315-316). Por isso, ele propõe que *Ἐκατόγχειρα* seja o substantivo, e *επι-* um adjetivo, podendo ele ser *επι[σφάγον]* (*ruidoso*), *ἐπι[βρεμέτην]* (*ruge-alto*) ou *ἐπι[μάραγον]* (*estrondoso*) (p. 316). O primeiro argumento de Robert é questionado por Rutherford (2001, p. 236) e Finglass (2005, p. 40), enquanto o segundo somente por Finglass (2005, p. 41).⁵⁴ Dado o impasse, e pensando na importância dessa comparação para entender o personagem, analisaremos as duas possibilidades de leitura⁵⁵.

A *Teogonia* de Hesíodo nos apresenta os Centímanos como filhos de Urano e Gaia, de aparência gigantesca, com centenas de mãos e cabeças, e aprisionados pelo próprio pai além de esquecidos por Crono⁵⁶. São três: Cotos, Briareu e Giges, e eles são libertados por Zeus para combater ao seu lado contra os Titãs, seus irmãos, que não os libertaram após estes derrotarem Urano. Na *Iliada*, há uma breve menção a Briareu na conversa de Aquiles e Tétis, na qual o gigante é dado igualmente como amigo de Zeus, pois o salva, junto da Nereida, de ser emboscado pelos outros deuses do Olimpo (1. 401-4). Nas duas tradições, então, Briareu, Cotos e Giges são vistos como aliados do Cronida. Logo, é estranho referir-se a Páris como um dos Centímanos, pois aquele “trará a destruição de sua cidade por meio de suas ações erradas” (Finglass, 2005, p. 40), enquanto estes ajudaram a estabelecer o cosmos sob a ordem de Zeus. Podemos interpretar, talvez, que a suposta traição dos gigantes contra os Titãs, ao decidirem lutar ao lado de Zeus, pode servir como paralelo da traição de Páris contra seus irmãos

⁵⁴ Tanto Rutherford (2001) quanto Finglass (2005) expõem que em outras fontes uma figura feminina (especialmente as Erínias) pode representar um personagem masculino. Alguns exemplos dados são Eur. *Hec.* 90-91 (por Rutherford, 2001, p. 235), Soph. *El.* 1080 e Aesch. *Ag.* 55-62 (por Finglass, 2005, p. 41). Contra o segundo argumento de Robert, Finglass (2005, p. 41) lembra Soph. *El.* 489-91 no qual Eletra diz que uma Erínia com muitas mãos espera por Clitemnestra e Egisto.

⁵⁵ A reconstrução mais aceita atualmente é a de Robert, aparecendo nas novas edições com mais regularidade. Contudo, alinhando-me aos apontamentos de Finglass (2005) de que a figura da Erínia é a mais adequada para a comparação.

⁵⁶ Sobre os Centímanos na poesia hexamétrica, ver Zanon (2015, pp. 101-132).

troianos – na *Iliada*, ele é “mais odioso do que a negra morte” (3. 454) para seus conterrâneos. Entretanto, além de ser necessária certa ginástica para encaixar essas criaturas como uma ofensa, os Centímanos, como bem observado por Finglass (2005, p. 41), não têm qualquer ligação com o fogo – portanto, não são tradicionalmente portadores de fogo. Os adjetivos sugeridos por Robert (1914) também não parecem ter qualquer relação com as ações de Páris ou com o destino de Troia. A comparação com os Centímanos, por fim, é frágil e inusual, se nos guiarmos pelas tradições homérica e hesiódica.

Já as Erínias, na *Teogonia*, nasceram do sangue jorrado da castração de Urano, e são tradicionalmente relacionadas à punição de crimes consanguíneos, sendo, portanto, um lugar-comum na poesia antiga associá-las com “indivíduos nocivos” (Finglass, 2005, p. 41)⁵⁷. A própria Helena é comparada a uma Erínia em obras posteriores⁵⁸, o que torna a mesma associação ao seu amante “ainda mais apropriada” (Finglass, 2005, p. 41). Homero igualmente faz uma descrição das Erínias bastante sombria (*Il.* 9. 571-2): elas andam na escuridão do Érebo e possuem um “*coração implacável*” (*ἀμειλιχον ἦτορ*, v. 572), e a mãe de Meleagro as invoca para vingar o assassinato do irmão (*Il.* 9. 567). Essa é uma de suas características mais marcantes: embora sejam, de certa forma, guardiãs da justiça (Torrano, 1995, p. 41), o seu domínio é mais precisamente a punição e a vingança por uma transgressão. O que é a Guerra de Troia se não a punição vinda de Zeus Hospitaleiro em reação ao ultraje de Páris?

Além disso, fogo também é um elemento constantemente associado às Erínias⁵⁹, e dar-lhes a característica de “cem mãos” faz com que o seu poder de fogo seja ainda mais ameaçador do que apenas um par⁶⁰. Por esses motivos, considero a Erínia como a figura mais provável da comparação, pois reforça Páris como alguém danoso à cidade em que vive, bem como à sua própria família, imagens que seguem a mesma lógica dos outros elementos da canção (“*flagelo previsto*”, v. 22?; “*que com dura (força) destruía toda Ílio até o chão*”, vv. 27-28?).

⁵⁷ Cf. passagens de Aesch. *Ag.* 748; Soph. *Tr.* 895, *El.* 1080; Eur. *Med.* 1260, *Or.* 1388; Verg. *Aen.* 2.[573]; etc.

⁵⁸ Cf. passagens de *Agamêmnon*, *Orestes* e *Encida* acima citadas.

⁵⁹ Ar. *Plut.* 423-5. Cassandra comparando-se a uma Erínia enquanto carrega uma tocha pode ser uma evidência dessa ligação (Eur. *Trö.* 457). Ver Finglass (2005, p. 41, nota 10).

⁶⁰ Finglass (2005, p. 41). O helenista lembra ainda que as Erínias eram associadas também às serpentes, o que pode ser um indício da tradição usada no resumo tardio de Higino (*Fab.* 91).

Comentários finais

Quanto às relações de conteúdo-gênero-*performance*, pudemos observar que as imagens pindáricas de Páris são condizentes com as necessidades genéricas e contextuais. Em um encômio, Píndaro aproveita que o elogiado, Alexandre I, possui o mesmo nome do herói para aproximar a linhagem de Dárdano, que é *ólbios* (venturosa), com a de Amintas, podendo ser até uma estratégia de legitimação. Por outro lado, o elogio não deixa de advertir sobre a efemeridade da boa aventura humana, uma vez que sabemos do triste destino de Troia e dos dardânios. Já na *Ode Pítica 6*, o troiano aparece como hábil arqueiro, mas é um adversário estrangeiro, ao lado de Mêmnon, contra Antíloco e Nestor. Contudo, não podemos deixar de notar que a arqueria é uma modalidade atlética, assim como a corrida de carros, e em uma canção que celebra a vitória nos jogos e os valores aristocráticos, esse atributo é apreciado. Nos peãs, o herói é colocado em situações nas quais Apolo tem participação direta ou indireta, seja tomando ou imitando o seu corpo para matar Aquiles, seja por meio das profecias, campo de poder tradicionalmente ligado ao deus, e, conseqüentemente, característica do gênero.

Em relação aos mitos que envolvem o personagem, Píndaro desenvolve enredos que brincam com a tradição épico-homérica ao mesmo tempo que desenha contornos aparentemente originais. A cena dos dardos que atingem os cavalos de Nestor na *Pítica 6* é iliádica, mas o seu contexto, ou seja, a morte de Antíloco na ocasião, não o é. Da mesma forma, Píndaro confere a Páris e a Apolo participação na morte de Aquiles no *Peã 6*, mas aquele não é, de fato, o agente da ação, somente o deus. Tal escolha pode ser um espelho das ações do herói na Guerra de Troia, pois a *moira* estabelecida para a cidade era de ser queimada por causa de Helena, e Páris Alexandre, ao raptá-la, ajuda a cumprir os vaticínios anunciados para Troia. Esse lote é também mencionado no fragmentado *Peã 8a* de Píndaro. Este último poema ainda reveste Páris com a figura de um “porta-fogo” que trará a prevista destruição da cidade, além de ser comparado ou às Erínias ou aos Centímanos.

Por fim, nos poemas, Páris é motivo de elogio, seja pela sua linhagem ligada aos deuses, seja pela sua destreza arqueira, mesmo que inimiga. Também é um duplo instrumento: dos deuses e dos vaticínios, tanto para matar o inimigo, quanto destruir a própria cidade. Por causa deste último, ele é um perigo profetizado, um mal.

Referências bibliográficas

- Betini, P. F. (2022). Helena e Páris entre as vozes da poesia mélica grega arcaica: quatro poetas, cinco poemas. *Phaos*, 22, 1-29. doi: 10.20396/phaos.v22i00.16129.
- Budelmann, N. F. (2012). Epinician and the *symposion*: a comparison with the *enkomia*. In P. Agócs, C. Carey, & R. Rawles (Eds.), *Reading the victory ode* (pp. 173-190). Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Burgess, J. (1995). Achilles' Heel: The Death of Achilles in Ancient Myth. *Classical Antiquity*, 14(2), 217-244. doi: 10.2307/25011021
- Burkert, W. (1987). *Greek Religion. Archaic and Classical*. Malden, United States: Blackwell Publishing.
- Cairns, D. L. (2010). General Introduction. In D. L. Cairns, *Bacchylides Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13)* (pp. 16-92). Cambridge, England: Francis Cairns Publications.
- Davies, M. (Ed.). (1991). *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta* – I. Oxford, England: Clarendon Press.
- Delfito, J. S. S. (2020). *Peãs e encômios de Baquilides e Píndaro: espécies mélicas nos fragmentos dos poetas tardo-arcaicos* (Master's thesis, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). doi: 10.11606/D.8.2020.tde-13082020-132135.
- Fearn, D. (2007). The politics of fantasy: Bacchylides on Alexander of Macedon (Fr. 20B). In D. Fearn, *Bacchylides: politics, performance, poetic tradition* (pp. 21-86). Oxford, England: Oxford University Press.
- Finglass, P. J. (2005). Erinys or Hundred-Hander? Pindar, fr. 52i(a). 19-21 Snell-Maehler = B3.25-7 Rutherford ("Paeon" 8a). *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 154, 40-2. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20190983>.
- Ford, A. (2006). The Genre of Genres. Paeans and *Paian* in Early Greek Poetry. *Poetica*, 38 (3/4), 277-295. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/43028602>.
- Fredrickmeyer, H. C. (2001). A Diachronic Reading of Sappho fr. 16 LP. *Transactions of the American Philological Association* 131, 75-8. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20140964>.
- Gantz, T. (1996). *Early Greek myth*. Baltimore, United States: The Johns Hopkins University Press, 2 vols.
- Hardie, A. (1996). Pindar, Castalia and the Muses of Delphi (the sixth paeon). In F. Cairns, & Heath (eds.), *Papers of the Leeds International Latin Seminar. Roman Poetry and Prose, Greek Poetry, Etymology, Historiography* 9 (pp. 219-57). Cambridge, England: Francis Cairns Publications.
- Hunt, A. S., & Grenfell, B. P. (Eds.). (1908). *The Oxyrhynchus Papyri. Part V*. London, England: Egypt Exploration Fund.
- Lourenço, F. (Trans., Intr.). (2013). *Iliada*. São Paulo, Brazil: Penguin, Companhia das Letras.
- Nagy, G. (2018, April 13). A sampling of comments on Pindar *Pythian* 6. *Classical Inquiries* [Web log post]. Retrieved from <https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/a-sampling-of-comments-on-pindar-pythian-6/>.
- Neer, R. T. (2001). Framing the Gift: The Politics of the Siphnian Treasury at Delphi. *Classical Antiquity*, 20 (2), 273-344. doi: 10.1525/ca.2001.20.2.273.
- Olsen, S. (2019). Pindar *Paeon* 6: Genre as embodied cultural knowledge. In M. Foster, L. Kurke, N. Weiss (Eds.), *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models*. Studies in Archaic and Classical Greek Song 4 (pp. 325-346). Leiden, Netherlands: Brill Open.

- Papazoglu, F. (1978). *The Central Balkan Tribes in Pre-Roman Times: Triballi, Autariatae, Dardanians, Scordisci and Moesians*. Amsterdam, Netherlands: Hakkert.
- Race, W. H. (Ed., Trans.). (1997). *Olympian Odes. Pythian Odes*. Cambridge, United States: Harvard University Press.
- Ragusa, G. (2010). *Lira, mito e erotismo. Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas, Brazil: Editora da Unicamp.
- Ragusa, G. (comm., trans.). (2013). *Lira Grega. Antologia de poesia arcaica*. São Paulo, Brazil: Editora Hedra.
- Rawles, R. (2012). Early Epinician: Ibycus and Simonides. In P. Agócs, C. Carey, & R. Rawles (Eds.), *Reading the victory ode* (pp. 3-37). Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Robert, C. (1914). Zu Pindars VIII Paean. *Hermes*, 49 (2), 315-319. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/4473459>.
- Rutherford, I. (Ed.). (2001). *Pindar's Paeans. A reading of the fragments with a Survey of the Genre*. Oxford, England: Clarendon Press.
- Schein, S. L. (1987). Unity and meaning in Pindar's Sixth Pythian Ode. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 2(2), 235-47. Retrieved from: https://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1987_num_2_2_894.
- Scott, J. A. (1913). Paris and Hector in tradition and in Homer. *Classical Philology*, 8 (2), 160-171. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/262449>.
- Shapiro, K. D. (1988). Ὑμνων θησαυρός: Pindar's Sixth Pythian Ode and the Treasury of the Siphnians at Delphi. *Museum Helveticum*, 45, 1-5. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/24817672>.
- Snell, B., & Maehler, H. (Eds.). (1987). *Pindari Carmina cum fragmentis: pars I: Epinicia*. Leipzig, Deutschland: Teubner.
- Snell, B., & Maehler, H. (Eds.). (1987). *Pindari Carmina cum fragmentis: pars II: Fragmenta et Indices*. Leipzig, Deutschland: Teubner.
- Sousa, R. C. (2019). O discurso étnico acerca dos troianos na *Ilíada*: um estudo de caso de Paris-Alexandre. *Hélade: Dossiê Etnicidade e formação de identidades no mundo de Homero*, 5(1), 88-114. doi: 10.22409/rh.v5i1.29403.
- Suter, A. C. (1984). Introduction. *Paris/Alexandros: A study in Homeric techniques of characterization* (Doctoral dissertation, Faculty of Princeton University), 1-16. Retrieved from: <https://www.proquest.com/docview/303314747?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>.
- Swift, L. A. (2010). Paean. In L. A. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of a genre in Tragic Lyric* (pp. 61-103). Oxford, England: Oxford University Press.
- Torrano, J. (Trans., Intr.). (1995). *Teogonia*. São Paulo, Brazil: Iluminuras.
- Voigt, E.-M. (Ed.). (1971). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam, Netherlands: Athenaeum, Polak & Van Gennep.
- West, M. (Ed.). (1998). *Homeri Ilias*, vol. I. Munich, Leipzig, Deutschland: Saur.
- West, M. (Ed.) (2000), *Homeri Ilias*, vol. II. Munich, Leipzig, Deutschland: Saur.
- Werner, C. (Trans.). (2005). *Hécuba*. São Paulo, Brazil: Martins Fontes.
- Wilkes, J. (1992). *The Illyrians*. Oxford, England: Blackwell Publishing.
- Zanon, C. A. (2016). *Onde vivem os monstros: criaturas prodigiosas na poesia hexamétrica arcaica*. (Doctoral dissertation, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). doi: 10.11606/T.8.2017.tde-13022017-130921.