



FIGUEIRA, Ana Rita. Aquiles e Troilo: dialécticas da caça. In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 37-55. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

## AQUILES E TROILO: DIALÉCTICAS DA CAÇA

### ACHILLES AND TROILUS: DIALECTICS OF THE HUNTING

Ana Rita Figueira<sup>1</sup>  
CEC/FLUL

**RESUMO:** Este trabalho observa fenómenos de intermedialidade e de interpictorialidade em vasos gregos de figuras (séculos VI-V a. C.) concentrando-se em recriações evocativas da emboscada de Aquiles a Troilo. Enquanto paradigmas de reconfiguração, estes vasos retrabalham a matéria épica servindo-se da linguagem sinestésica que dá saliência ao *gymnasion*. Na *hydria* de Lisboa (Colecção Dr. Manuel Vinhas), tal temática junta-se à singular geometrização do campo pictórico, individualizando-a.

**palavras-chave:** Interpictorialidade, vasos gregos, sinestesia, Aquiles, personagem épico.

**ABSTRACT:** This essay observes phenomena of intermediality and interpictoriality in Greek vases (VI-V B. C.) depicting Achilles' ambush of Troilos. As paradigms of reconfiguration, such pots rework epic material using a synesthetic language akin to the *gymnasion* thematic. In the Lisbon *hydria* (Collection Dr. Manuel Vinhas) this theme joins the singular geometrization of the pictorial surface accentuating its uniqueness.

**key words:** Interpictoriality, Greek vases, synesthesia, Achilles, epic character.

\*\*\*

Neste trabalho analiso o confronto entre Aquiles e Troilo tomando como paradigma a *hydria* de Lisboa, onde Aquiles está representado a dirigir-se apressadamente para Troilo, a fim de o matar. Neste vaso grego do século VI a. C., a fúria de Aquiles parece bem distinta do tema

---

<sup>1</sup> Investigadora Doutorada em Estudos Clássicos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2020), com a tese intitulada «Iconografia de Aquiles: Teatralidade, retórica e comunicação na cerâmica grega nos VI-V a. C.», onde analisa um agrupamento de figurações de Aquiles. Mediante uma metodologia pluridisciplinar, dá conta de fenómenos de intermedialidade e de interpictorialidade, definindo inovadoras perspectivas de abordagem aos textos e aos vasos de figuras. email: [anaritafigueira@campus.ul.pt](mailto:anaritafigueira@campus.ul.pt).

da *Ilíada*, apesar de se aproximar, e até, de coincidir com outras manifestações de fúria neste poema de Homero. As impressões sinestésicas no vaso desencadeiam mal-estar, designadamente, figuram o transbordo da desordem e da brutalidade, evidentes no desenho da agressão física intensa e, até, aniquiladora da vida. Este é o significado mais imediato da figuração, porém, ao pretender explicitar o sentido mais profundo desta composição e, assim, contribuir para a compreensão do fenómeno da intermedialidade mediante a reinvenção pictural da memória sobrevivente aos relatos e recontos das lendas e das histórias transmitidas oralmente, com acento na *Ilíada*. Outra meta que se pretende alcançar consiste na definição das conexões mentais e nas impressões sinestésicas que transitam da épica para a recriação pictural. Esta memória transversal transporta-se involuntariamente mediante a repetição reinventiva de conteúdos culturais, regras sociais e valores éticos transmitindo “figuras do épico” nos mais diferenciados meios, capazes “de tecer e modelar relações entre (trans)territorialidades, temporalidades descontínuas e identidades colectivas” (KRAUSS 2020: 8). Ganha aqui relevo o épico enquanto engenho do intelecto (GOYET 2021), talhado a fim de veicular imagens do “mundo sendo” (RAMALHO 2014). A técnica sinestésica e o conteúdo verosímil despertam a emoção, reforçando a eficácia do épico enquanto mecanismo da inteligência humana para o estabelecimento de relações interpessoais e regulação da conduta ética. Ao ocupar-me da reinvenção do confronto de Aquiles com Troilo nos vasos gregos examino uma narrativa que, estando ausente da *Ilíada* nestes termos, ganha significado enquanto paradigma de processos metamórficos operativos na matéria épica. Nesta dinâmica, o ressurgimento de tal ruína ética e sinestésica reinventa-se em meios diferenciados, anulando a concepção do tempo enquanto sucessão linear, tornando evidente o plurireferencial e a infinitude da possibilidade recreativa. Por outras palavras, a observância destes matizes revelou fluidez na transmissão e deu destaque ao fragmento enquanto fonte de inesgotável questionamento e de (re)construção de sentidos, ainda mais enriquecedores porquanto não só aduzem importantes intersecções e ressonâncias entre textos, mas também entre composições picturais e entre estas e aqueles, resultando este processo em criações dotadas de autonomia e novidade e, em conformidade com este trânsito, de transmedialidade. Em conformidade, o fenómeno da intermedialidade define-se na figuração dos vasos mediante o fragmento, a alusão e a ilusão. O semelhante manifesta-se mediante a diferença. É sobre a lenda de Aquiles e Troilo que agora me debruço, para, de seguida, dar conta das sobrevivências deste relato no vaso de Lisboa.

As ocorrências entre Aquiles e Troilo contam-se nos *Cypria*, um poema hoje quase inteiramente perdido. Não chegaram aos nossos dias fontes escritas contemporâneas da história dos irmãos Troilo e Políxena. Contam os relatos que estes vão à fonte juntos, — um para dar de beber aos cavalos e a outra para recolher água —, quando são surpreendidos por Aquiles,

que os ataca. Todas as referências à biografia destes filhos do rei de Tróia contam cenas fragmentárias e não uma história propriamente dita com princípio meio e fim. Por exemplo, a *Iliada* (LOURENÇO 2010)<sup>2</sup> menciona Troilo uma única vez, referindo-o como sendo um dos filhos mortos de Príamo, atribuindo-lhe o epíteto de *hippiocharmen*, conductor de cavalos<sup>3</sup>; Dares Frígio<sup>4</sup> conta que Troilo liderou com o irmão Heitor o exército troiano. Segundo esta versão, Troilo chacinou numerosos generais gregos<sup>5</sup>, o que leva a crer que o príncipe troiano não seria criança. Além disso, tal como Aquiles, mata o oponente. Dares refere também a invulgar robustez física de Troilo relativamente à idade, assim como a avidez por glória e a força demonstrada<sup>6</sup>. Díctis de Creta menciona a beleza e a juventude do rapaz, dizendo que se encontrava na flor da idade, sendo estimado e admirado por todos, e conta também que Aquiles ordenou a captura e a decapitação de Troilo e de Licáon, filhos de Príamo, porque este faltou ao prometido<sup>7</sup>; Os *Cantos Cíprios*, segundo Proclo, incluíam a história da morte de Troilo às mãos de Aquiles, tal como a tragédia perdida de Sófocles, que também reinventaria aquele tema. Aquiles teria assassinado o príncipe troiano, porquanto este teria repudiado as intenções amorosas do filho de Peleu ou, segundo outras versões, porque Tróia não poderia ser conquistada se Troilo completasse vinte anos. A versão contada por Vergílio<sup>8</sup> relata que Troilo conduzia um carro de guerra, porém, na sequência de uma queda, a nuca e os cabelos do príncipe troiano são arrastados pelo chão. Apolodoro e Estácio relatam que Aquiles assassinou Troilo no santuário de Apolo<sup>9</sup>. Outras resenhas, mencionam que Aquiles se apaixonara por Políxena, tendo o conhecimento desta situação servido para atrair Aquiles ao templo de Apolo, sob o logro de se encontrar com princesa troiana, e, assim, matar o herói. Segundo outros relatos, no Hades, Aquiles terá exigido o sacrifício da princesa. Os vasos de figuras reinventam ruínas destes relatos fragmentários mediante seis esquemas iconográficos, com variações, à semelhança das fórmulas nos poemas épicos, onde ganham significado enquanto técnica estruturadora de actualização das narrativas (KATZ, 1993; GOYET 2021; NEIVA, 2017; FONSECA, 2018; MARTIN, 2019).

No arco temporal compreendido entre 675 e 650, a caça a Troilo foi uma determinante fonte de inspiração para os pintores de vasos. A importância destas reinvenções deve-se à

---

<sup>2</sup> “Eu que gerei filhos excelentes na ampla Tróia, mas deles não me resta um único: nem o divino Mestor nem Troilo conductor de cavalos.”

<sup>3</sup> *Iliada* 24, 257.

<sup>4</sup> Dares frígio, *História da queda de Tróia*, 23.

<sup>5</sup> Dares frígio, *História da queda de Tróia*, 29 (‘Multos duces Argivorum Troilus interfecit’).

<sup>6</sup> Dares frígio, *História da queda de Tróia*, 12.

<sup>7</sup> Díctis de Creta, *Ephemeris Belli Troiani*, 4, 9.

<sup>8</sup> Vergílio, *Eneida* 1, 471.

<sup>9</sup> Apolodoro *Epítome* 3.32; Estácio, *As Silvas* 2.4.33.

maneira ambígua, isto é, totalmente concreta e, simultaneamente, totalmente abstracta, capaz de gerar o momento significativo, “instant pregnant” (BARTHES, 1973), enunciador de alusões às lendas reportadas nas fontes escritas. Para tal, mantém-se a sensação de movimento, recria-se a imobilização deste no momento da acção em que a urgência do agir decisivo está prestes a acontecer e emolduram-se estas circunstâncias, à semelhança do registo de uma realização, de facto acontecida na vida diária do observador, sendo os gestos e as posturas corporais associadas a situações com carga emocional forte importantes para veicular a impressão do vivente (PIGEAUD, 1988). A cena assim construída dá relevo à aura de interdição decorrente da impressão de que o observador não existe.



**Figura 1** Ânfora, figuras negras, c. 540-a. C. British Museum. © The Trustees of the British Museum/CC BY-NC-SA 4.0



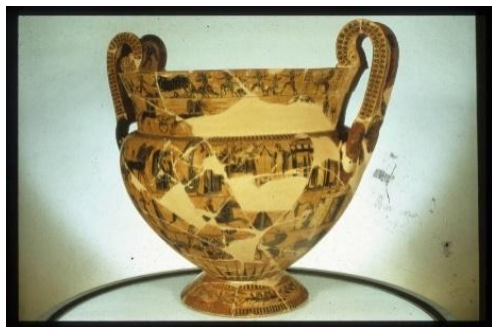
**Figura 2** Lekythos, figuras negras, c. 540-480 a. C. British Museum. © The Trustees of the British Museum/CC BY-NC-SA 4.0

Mediante este efeito estimula-se junto daquele o desejo de espiar a cena que parece ignorar esta presença externa, conseguindo-se, desta maneira, seduzir-lhe a atenção para o interior da cena, como se esta o absorvesse (FRIED, 1980). A atmosfera recriada é fortemente sinestésica e obtém-se mediante o jogo de proporções distintivo do vocabulário da transgressão, tal como indica a dimensão desmesurada de Aquiles, cuja indumentária e cujas armas superam a moldura de inscrição da cena, invadindo demais áreas do vaso. É, porém, a presença decisiva de elementos surpreendentes na composição que suscita o questionamento e a dialéctica. Tais elementos, - designadamente, a mulher na fonte, que aguarda o enchimento do vaso, indiferente ao tumulto atrás de si, a princesa troiana a correr mais rapidamente do que os cavalos (ver figs. 1; 9), as dimensões excessivas do herói, supostamente escondido atrás da fonte, cujas dimensões não o ocultam, ao invés destacam a sobredimensão deste (ver fig. 2) e o jovem Troilo, tranquilamente em pé sobre uma edificação, enquanto Aquiles corre, feroz e rápido, para o matar - conferem à composição o estranhamento capaz de gerar espanto e verosimilhança, suscitando a resposta emocional e a reflexão direccionada à regulação de comportamentos e de atitudes. De facto, quanto mais a composição causa estranheza, mais harmonia revela, principalmente no plano da resposta emotiva que suscita junto do observador.

Esta é a situação indicada mediante o sobredimensionamento, que acusa o medo, a ferocidade, o horror, além de também sugerir a pressa em agarrar algo ou em fugir de uma situação ameaçadora. O mesmo se confirma quanto ao transbordo dos elementos da área de moldura. Este traço excessivo também acusa o furor, a fúria e os gritos. Não obstante, o estranho também é motivado por motivos práticos, designadamente, é uma estratégia para representar vários momentos da história na exígua área do vaso, revelando em qualquer das ocorrências a capacidade de o pensamento pictural se manifestar com a fluidez suficiente à transposição das barreiras limitadoras do discurso verbal escrito e, também, oral.

A poiética saliente da figuração de Aquiles a ocultar-se atrás da fonte constitui-se metáfora visual para indicar a brutalidade sem rosto. Os vasos, tal como Goyet demonstrou em relação à *Iliada*, também acusam situações de homologia (GOYET, 2021), apesar de nem sempre se manifestarem no mesmo artefacto, o que mais acentua a interpicturalidade que os distingue. Concretamente, esta *lekanis* coríntia dá a ver um veado a ser caçado por um felino numa face e na outra face recria um homem armado atrás de um cavaleiro que transmite uma aura de calma, aproximando o mundo dos homens e o das bestas. Neste enquadramento, a alusão à morte de Troilo recria-se num tecido intermedial que se texturiza no atravessamento circular dos relatos e das recriações figuradas. É isto mesmo que Briand afirma a propósito de Luciano (apud BRIAND, 2013: 77), onde os fenómenos de hibridrez adquirem o matizado suficiente ao lançamento do observador no exercício de embate, uma *askesis*, mental, a fim de organizar semânticas. Este exercício abre-se continuamente à procura de um sentido, nunca de uma solução, porquanto o desenho, ao não realizar o fechamento de sentido, merece destaque enquanto ponte e porta hermenêutica.

### **A lenda em composição pictural**



**Figs. 3-4** *Krater* de volutas, figuras negras, c. 570-560 a. C. Florença, Museo Archeologico Nazionale. © Bibliothèque Nationale de France/Domínio público.

Em geral, o período arcaico demonstra preferência pela reinvenção desta história, difundida desde o fim do século VII até ao fim do século IV. No período arcaico, a deusa protectora da *polis*, Atena, representa-se nos acontecimentos, enquanto presença invisível incitadora da acção. As variantes picturais<sup>10</sup> desta temática recriam Troilo a fugir ou a defender-se. Pelo contrário, no século IV predominam as composições em que Troilo, ajoelhado e com os braços esticados, suplica por misericórdia a Aquiles, que o agarra pelos cabelos com a mão esquerda e segura uma espada na mão direita, indicando que vai degolá-lo<sup>11</sup>. Depois do século IV, a morte de Troilo continua a ser frequente na literatura e na pintura<sup>12</sup>. A referência pictural que possibilitou a reconstrução das lendas é um vaso funerário do século VI a. C., que hoje perdura. Conhecido como vaso François (ver fig. 3), este *krater* de grandes dimensões dá a ver o agrupamento de cenas que referencia quase todas as variações da lenda reportadas pelas fontes escritas. Por exemplo, neste *krater*, a cena da caça de Aquiles a Troilo define-se entre duas referências arquitectónicas (ver fig. 4), uma fonte, com pórtico, do lado esquerdo e as muralhas de Tróia, do lado direito. Aquiles persegue Troilo, uma *hydria*, caída ao lado dos cavalos a galope, indica que Políxena, representada a correr à frente dos cavalos, a deixou cair, quando regressava da fonte, onde, presumivelmente, terá enchido o vaso. Na extremidade do lado direito, Príamo está sentado em frente às muralhas de Tróia, e Antenor, que também está

<sup>10</sup> Por exemplo, LIMC 1 (2, 91, 350; 92: 354-356; 358).

<sup>11</sup> LIMC 1 (2, 91, 349a).

<sup>12</sup> Vide, entre muitos que poderíamos citar, Piero Boitani e Anna Torti (eds.), 1996, *Medievalitas: Reading the Middle Ages. The J.A.W. Bennett Memorial Lectures, Ninth Series, Perugia 1995*, Cambridge, Brewer.

identificado, gesticula, advertindo-o do perigo em que Troilo e Tróia se encontram. Heitor e Polites, irmãos do príncipe troiano, irrompem, totalmente armados, por uma porta nas muralhas, em socorro daquele. O assento de Príamo, que está identificado, evoca a fragilidade do rei, referenciando o altar onde este será assassinado, assim como também recorda o resgate do corpo de Heitor. Atena, a deusa protectora de Aquiles, está representada atrás do herói e Tétis incentiva-o a prosseguir.

Hermes parece preparar-se para seguir em frente. Junto da fonte, uma mulher identificada, Ródia, ergue os braços para o ar, um jovem está a encher um vaso. Do lado mais afastado à esquerda, Apolo aproxima-se da cena, presumivelmente em alusão à paternidade que algumas versões do mito lhe atribuem, ou ao papel central que desempenha na morte de Aquiles ou, ainda, talvez a estas duas alternativas, em simultâneo. O sintetismo da sintaxe pictural delega no observador o exercício de organização do tempo e do espaço relativamente à sua sincronia. Esta cena, profusamente recriada, surge em vasos de figuras-negras e, em menor número, em vasos de figuras-vermelhas, na segunda metade do século V.

As oposições salientes na composição deste tema, designadamente entre os deuses, os seres humanos, os animais, os objectos, e as edificações, dão destaque à semântica do *gymnasion* e da caça, ao tempo que acusam a indistinção de fronteiras entre estas instituições atenienses e também definem *eros* como força motora, e reguladora da brutalidade em ambos os espaços. Tais estratégias determinam a experiência estética, *esthetica*, motora do discurso transmedial capaz de lançar o observador no centro do acontecimento pictural. Este efeito não constitui novidade da figuração. Na *Iliada*, a descrição do escudo de Aquiles, que tem sido objecto de aprofundada análise (PIGEAUD 1998; BRIAND, 2013; FIGUEIRA, 2018), absorve a audiência para o jogo oscilatório entre a distância e a proximidade, entre a evidência do significado imediato e a revelação do sentido mais importante, (des)ocultado sob as múltiplas camadas dos dessentidos entre o que é dito, o que é dado a visualizar e o que é sugerido. As afirmações de Louvel a este respeito são aqui extremamente elucidativas. A autora escreve o seguinte:

C'est dans l'effet de lecture que se trouve l'une des clés d'approche. Les modalités du dialogue entre texte et image imposent une double lecture qui opère sur le mode d'oscillation, de la traduction ou de la transaction. L'image en -texte ou hors texte joue un rôle de trompe-l'œil dont le lecteur ne peut se dépendre. Ce mouvement d'oscillation se double d'une constante: le désir contradictoire de voir de près/voir de loin. Le tout et la partie, l'oscillation du regard déstabilisent le texte et le lecteur, le sortent de l'emprise du texte pour mieux l'y replonger [...] Enfin, le corps

réintroduit dans l'œuvre par la présence de la peinture se fait entendre dans la synesthésie qui allie l'œil à l'oreille, les voix au voir (LOUVEL, 2002)<sup>13</sup>

O conceito de «mise en intrigue» (RICOEUR, 1985) é aqui operatório para designar a dinâmica pendular respeitante à confluência do acto de ver a figuração no vaso com a recordação de recitações dos poemas épicos e demais elementos trazidos pelo observador, enquanto tela única onde se inscrevem experiências singulares e como veículo de encontros sincrónicos e diacrónicos onde se movem e misturam personagens e vida fáctica, suscitando o exercício intermedial fluente e continuamente reinventado, mediante a brutalidade e a agressão destrutiva da vida como elemento comum, à semelhança do observado por Goyet (GOYET, 2006) em relação aos combates na *Ilíada*.



**Fig. 5** *Kylix*, figuras vermelhas, c. 500-450 a. C., Perúgia, Museo Civico. Desenho de Dugald Sutherland MacColl (1894).

### **A intermedialidade nos vasos enquanto canais de transmissão do épico**

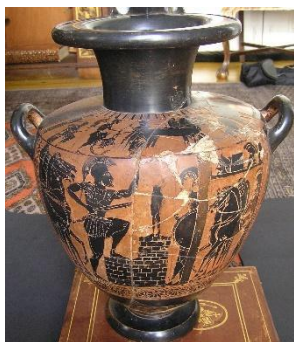
A figuração nos vasos contribui com a reinvenção de Troilo como criança, jovem e como homem, diferenciando-se mediante a interpicturalidade manifestada nas composições formalmente próximas, na mistura de elementos de versões distintas dos relatos das circunstâncias. A *hydria* de Lisboa (ver fig. 6; 8) recria Troilo jovem, sendo a única que conheço a sugerir que o filho mais novo de Príamo está vivo. Trata-se, assim, de um caso de homografia relativamente ao vaso pertencente à colecção do British Museum, onde Aquiles está prestes a arremessar a cabeça de Troilo contra os familiares deste, que tentam defender-se. A nudez de

---

<sup>13</sup> «É no efeito da leitura que se encontra uma pista de abordagem. As modalidades do diálogo entre texto e imagem exigem a leitura dúplice, operante no modo de oscilação, da tradução ou do ajuste. A imagem em texto ou fora do texto desempenha o papel de *trompe-l'œil*, do qual o leitor não pode depender. Este movimento de oscilação desdobra-se de uma constante: o desejo contraditório de ver ao perto/ver ao longe. O todo e a parte, a oscilação do olhar destabilizam o texto e o leitor, desviam-no da imersão no texto para mais bem o aprofundarem neste [...] Por último, o corpo reintroduzido na obra mediante a presença da pintura faz-se ouvir na sinestesia que alia o olho ao ouvido, as vozes à visão.» (Excepto quando tal for indicado, os textos citados neste trabalho são traduzidos livremente pela autora).



Troilo junta-se às cenas alusivas ao *gymnasion*, representadas no colo (ver figs. 12-13), à quadriga supostamente conduzida por Aquiles a alta velocidade (ver fig. 6, à esquerda), ao guarda, impassível diante dos acontecimentos e à cena atrás desta personagem, onde se observa o que parece ser uma prateleira com objectos, e uma quadriga a chegar (à direita). Tudo isto confere à composição a aura de estranhamento, que já mencionei, indicando o espaço gímnico e as práticas atléticas. Outros vasos revelam fenómenos de inter picturalidade, contribuindo para a lógica e a coerência da cena. Esta *kylix* (ver fig. 5), excepcional entre as que conheço, quer pela fúria e pela brutalidade representadas, quer por figurar Troilo como criança e Aquiles muito jovem, - diferentemente da maioria das composições - a agarrar Troilo pelos cabelos, de espada em posição erguida para o matar, próximo de uma edificação associável ao altar. Não obstante, a conexão do altar com Apolo e com a morte de Aquiles junto ao mesmo, é em Pausânias<sup>14</sup> que encontramos a cadeia de sentido com o meio gímnico, na referência ao santuário da Aquiles, situado entre a Arcádia e Esparta, próximo da estátua de Atena. Neste lugar, os efebos ofereciam sacrifícios aos heróis antes das competições atléticas. A coerência dos elementos na figuração amplia-se com a indicação de que a estátua de Eros<sup>15</sup> ocupava a entrada do *gymnasion* em Élis, no Peloponeso. Da mesma maneira, numerosos fragmentos anónimos contribuem para a explicitação da brutalidade veiculada pelas figurações. Tais fontes escritas<sup>16</sup>, reportam Eros como «criança maliciosa», *dolion brephos*, «cujos jogos são selvagens», *agria paisdei*, tal como os poetas também não deixam de fazer, quando escrevem que Eros sorri ao ver o sangue dos homens<sup>17</sup>.



**Fig. 6** *Hydria*, figuras negras, c. 550-500 a. C.  
Colecção Dr. Manuel Vinhas  
(à esquerda).

---

<sup>14</sup> Pausânias, *Descrição da Grécia* 3.20, 8.

<sup>15</sup> Pausânias, *Descrição da Grécia* 6, 23, 5.

<sup>16</sup> Paton 1963.

<sup>17</sup> Paton, IX, 157.



**Fig. 7** id. Prateleira com objectos e quadriga (à direita)



**Fig. 8** Hydria, figuras negras, c. 510-500 a. C. British Museum. © The Trustees of the British Museum/CC BY-NC-SA 4.0



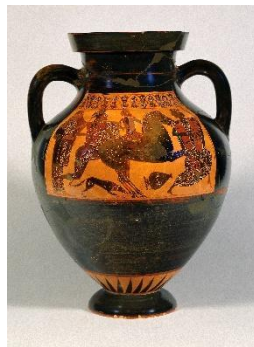
**Fig. 9** Ânfora, figuras negras, c. 570-560 a. C. Munique. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.

Pelo contrário, segundo uma lenda, Troilo teria de morrer antes de completar vinte anos. Também este relato constitui uma situação de homologia com a cena no canto VI da *Ilíada*, em que Heitor, armado se prepara para partir para a guerra. Nesta cena, o filho deste, Astíanax, sente medo e desconhece o pai, enquanto a mãe, Andrómaca menciona a condição de orfão que aguarda a criança e, no canto XXIV, Príamo refere que Astíanax será atirado do alto das muralhas de Tróia. Efectivamente, o filho de Aquiles, Neoptolemo realiza esta acção, tal como se conta na *Pequena Ilíada*. Pelo contrário, *O Saque de Tróia*, uma epopeia pertencente ao ciclo troiano, menciona que Ulisses foi o responsável pela concretização da morte da criança, porém, a decisão é atribuída ao corpo colectivo formado pelos chefes gregos. Esta versão não é a mais divulgada e não foi reinventada nos vasos de figuras por mim conhecidos. O tema da criança vítima de guerra é tratado por Eurípides na tragédia hoje perdida, *As Trôades* e Ésquilo não deixa de referenciar o tema no expressivo verso de *Os Persas*<sup>18</sup>, “Assim partiu a flor dos guerreiros Persas e sobre eles toda a terra da ásia que os criou geme, numa saudade ardente, em especial

---

<sup>18</sup> Ésquilo, *Os Persas*, 60-63.

os pais e as esposas, que contam os dias, tremendo à medida que o tempo se alonga», em que as consequências extremas das contendas armadas dominam a dissolução de laços religiosos, políticos e familiares. Estes sentidos são reforçados, porquanto o nome de Astíanax integra a acepção de mestre, *anax*, da cidade, *astu*. Da mesma maneira, a morte de Troilo denota a privação de descendência dos troianos, sendo reinventada de maneira muito semelhante à morte de Astíanax nos vasos, onde ambos são mortos perto do altar, aliás, como também Príamo e Políxena são. A selvageria é ampliada ao figurarem-se as crianças como arma de arremesso (ver fig. 9). Os vasos divergem das fontes escritas, apesar de coincidirem nalguns aspectos.



**Fig. 10** Ânfora, figuras negras, c. 575-525 a. C., Berlim, Staatliche Museen/[CC BY-NC-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

O lamento de Príamo na *Ilíada*<sup>19</sup> ressoa em todas as reinvenções da lenda de Aquiles e Troilo, tornando-as objecto metamórfico da matéria épica. A morte de Políxena reverbera na tragédia, por exemplo, nas *Troianas*<sup>20</sup>, enquanto a mulher sob o véu em algumas figurações (ver fig. 10) evoca o luto, na vida diária, e as deusas imaginadas por Hesíodo, que se cobriram com um véu, abandonando a Terra com vergonha dos actos dos homens<sup>21</sup>. Não obstante a possibilidade de o observador desconhecer Hesíodo, identificar-se-ia com a dor do luto e o sofrimento suscitado pelas guerras frequentes. Por isso, todos se podiam reconhecer nesta iconografia da agressão. Ao evocarem a dimensão erótica das lendas, os pensadores picturais figuram o horror, a impiedade e a brutalidade dos seres humanos, repetindo e reinventando conteúdos, a que não é alheia a dimensão ritual.

#### «A *hydria* etrusca» – Coleção Dr. Manuel Vinhas

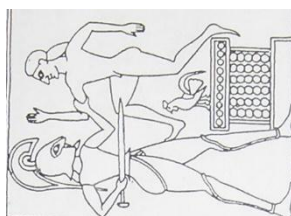
---

<sup>19</sup> *Il.*, 255-256.

<sup>20</sup> Eurípides, *As Troianas* (Tradução em Português de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70, 2014).

<sup>21</sup> Heródoto, 197-210.

Designada por «vaso etrusco» pelo seu proprietário, o industrial português Dr. Manuel Vinhas, a *hydria* de Lisboa foi por este adquirida a Francis Cook, tendo transitado para a morada do mecenas no Estoril em 1975, após ter viajado para o Brasil em 1973, onde permaneceu dois anos. Em 2018, o interesse por este vaso avivou-se, tendo figurado na exposição comemorativa do centenário de Sir Francis Cook, em Monserrate (Portugal, Sintra). Ganha saliência o facto singular de, até ao momento presente, este vaso ser o único com esta configuração a sugerir que Troilo ainda está vivo sobre o altar, antes de ser agarrado por Aquiles, que alonga o braço, erguendo a espada na direcção do príncipe.



**Fig. 11.** *A ferida erótica na prática athletica.*  
O longo cabelo de Troilo acentua o erotismo.

A organização do espaço indica planos temporais distintos, que servem como pontos de referência para o sentido a construir pelo observador. O bojo (ver fig. 6) figura uma quadriga, em que a linguagem corporal dos cavalos sugere a paragem súbita enquanto seguia a alta velocidade. O pescoço dos animais está erguido, as orelhas alongam-se para cima com ligeira projecção em frente; os lábios contraem-se aos lados e a boca abre-se, em conformidade com a tensão repentina sobre o bridão. A rédeas esticadas e a ampla área branca dos olhos reforçam este discurso do corpo. Aquiles, identificado “Ἀχιλλεύς” (*Akilleus*) está armado, usa um helmo encimado por um penacho de grandes dimensões, tem o tronco protegido, veste uma túnica, um *chiton*. As pernas musculadas parecem protegidas por cnémides, contrastando com a nudez dos pés. A perna esquerda sobre o primeiro degrau da edificação comunica o movimento em frente, em direcção ao jovem Troilo, em pé sobre o altar; O braço esquerdo de Aquiles alonga-se na direcção da cabeça do jovem (ausente da figuração por desgaste da mesma), sugerindo que vai agarrá-lo pelos cabelos, enquanto a mão direita segura uma espada curta na direcção dos genitais do filho de Príamo. A nudez de Troilo é central, porquanto, tal como os pés nus de Aquiles e a ausência do escudo, o dispositivo distintivo do guerreiro hoplita, com quem Aquiles se identifica, incorporam a estranheza reveladora da semântica do *gymnasion*. O tema inscreve-se, portanto, na prática *athletica*. A importância desta indicação avulta-se com a repetição desta configuração num escudo contemporâneo, c. 580 (ver fig. 11). Esta reinvenção contempla um galo, - habitualmente identificado com o presente erótico - e a mão esquerda de Aquiles agarra

o braço direito de Troilo. O ângulo recto descrito pelo braço do jovem opõe-se à posição do braço esquerdo, indicando a corrida. No que diz respeito à *hydria* de Lisboa, Gerhard (apud ROCHA PEREIRA, 2016: 28; 41-47; 168-171) afirma que o braço esquerdo de Troilo se alonga para cima, com os dedos a apontar na mesma direcção. Na ausência de instrumentos ópticos não posso confirmar esta indicação. Pelo contrário, confirmo o que escreve Gerhard (ibid.) quanto à identificação da palavra “Παρις” (*Paris*), inscrita entre a cabeça e o braço esquerdo de Aquiles, e também corroboro a presença de vestígios do nome “Απολλον” (*Apolon*), ao lado de Troilo. Todavia, não posso afirmar se as inscrições são contemporâneas da figuração ou se foram inscritas posteriormente. Independentemente destas circunstâncias, reforça-se a continuidade do processo de intermedialização, acentuando-se também a articulação, na configuração, de dois tempos da lenda, concretamente a morte de Troilo e a morte de Aquiles, levada a cabo no templo de Apolo, unindo-se, assim, o destino do par heróico. A *hydria* de Lisboa inclui um guerreiro posicionado à rectaguarda do altar. Segura uma lança, reconstituída com uma ligeira inclinação. Também em relação a esta conjectura não pude determinar o ângulo antes desta acção, contudo, a posição do escudo e a postura da cabeça sugerem que o olhar descreveria uma linha recta, fazendo coerência com a reconstrução. A mão que segura a lança está ligeiramente em concha e inclinada, com os dedos dobrados alinhados verticalmente. Ao lado, a coluna não é sincrónica com a primeira configuração, no entanto, esta edificação faz coerência com a organização da área seguinte do vaso, onde está uma quadriga que acaba de chegar, tal como indicam as patas erguidas dos cavalos. Encima esta figura ao lado, uma caixa posicionada entre dois elmos sobre uma prateleira? Tais objectos são passíveis de associação aos mortos, enquanto a caixa não deixa de evocar Tróia como corpo humilhado e mutilado (VERMEULE 1981: 115), uma ruína de alto a baixo<sup>22</sup>. Também nesta área, um guerreiro, em pé, está armado e segura um escudo. A área sobre o centro do vaso figura um homem em pé a segurar uma lança. À frente deste, outro homem está sentado. Volta-se para interpelar aquele (ver fig. 12). À frente destes, o terceiro homem sobe para a quadriga e aceita a lança que o quarto homem, em pé, ao lado dos cavalos, lhe entrega ou, talvez, com mais lógica, este homem aceita a lança que o cocheiro lhe entrega, a fim de conduzir os cavalos com mais eficácia (ver fig. 13). Do lado oposto a esta configuração, o quinto homem está sentado (ver fig. 13). Observa o cocheiro e a quadriga. O sexto homem está posicionado atrás deste, em pé, a segurar uma lança (ver fig. 13), um escudo e um helmo encimado com um penacho. De seguida, ocupo-me do sentido veiculado por estes elementos.

---

<sup>22</sup> // 22:411.

## Interpretação das cenas

A crítica associa frequentemente a cena da morte de Troilo ao acto sacrificial (CHERCHIAI, 1980: 25; BONFANTE, 1984: 537 nota 46; HEDREEN, 2002: 120-181), não obstante escreverem que os sacrifícios na Grécia antiga eram refutados pela maioria das fontes. Outra autora, Marta González, complementa esta compreensão, afirmando, no livro intitulado *Achille*, que «several episodes in the life of Achilles associate the hero in some way with human sacrifice» (GONZÁLEZ, 2017: 45), porém, a académica espanhola justifica os motivos que a motivam a associar esta história ao sacrifício, escrevendo o seguinte:

However, it is not my intention here to explore technical distinctions, but rather to examine the reasons why I believe we can speak of ‘sacrifice’ in all the mythical episodes that will be analysed in this chapter, and why I think that these scenes are clearly distinguishable from the simple acts of revenge or execution that occur so frequently in the context of war. Achilles’ ambush of Priam’s young son, Troilus, prior to slaying him at the shrine of Thymbraean Apollo; the capture of twelve young Trojans for slaughter on the pyre of Patroclus; the fight between Achilles and Hector that ends in the latter’s death (an ambiguous episode in relation to the theme of sacrifice, which will serve as a counter example); and the sacrifice of Polyxena, apparently demanded by Achilles’ ghost: these are all episodes that will help to elucidate the way in which the ancient Greeks imagined human sacrifice (GONZÁLEZ, 2017: 45).<sup>23</sup>

Pelo contrário, pela minha parte, ocupo-me da dimensão erótica das configurações, começando por fazer incidir o meu comentário na arma segurada por Aquiles, que é o elemento comum às imagens, que mais directamente se poderá ligar ao sacrifício. Tal como já mencionei, Aquiles segura uma espada, ao invés da faca sacrificial, a *machaira*. A descrição da *hydria* de Lisboa, a que me referi no parágrafo antecedente gera uma cadeia de coerência que incorpora a atmosfera do treino, designadamente da prova mais considerada, a condução da quadriga, referenciando o *gymnasion*. O vaso pertencente à colecção Dr. Vinhas constitui, portanto, um documento e um monumento de singular interesse para a história inter pictural e intermedial da lenda do confronto de Troilo com a acção aniquiladora de Aquiles. Não obstante assim parecer, o sentido mais profundo deste material define-se na conduta *athletica*, com destaque para o cerimonial que a individualiza enquanto rito de passagem (VAN GENNEP 2011), com vista à *arete*

---

<sup>23</sup> «Porém, não pretendo explorar aqui distinções técnicas, pelo contrário, pretendo examinar as razões que me levam a crer que podemos falar em ‘sacrifício’ relativamente a todas as cenas míticas que serão analisadas neste capítulo, e porquanto penso que tais cenas se diferenciam de simples actos de vingança ou de execução que ocorrem com tanta frequência no contexto de guerra. A emboscada de Aquiles ao filho mais novo de Príamo, Troilo, antes de o matar no templo de Apolo Tímbrico; a captura de doze jovens troianos para abate na pira de Pátroclo; a luta entre Aquiles e Heitor, culminante na morte deste (uma cena ambígua em relação ao tema do sacrifício, que servirá de contra-exemplo); e o sacrifício de Polixena, supostamente ordenado pelo espectro de Aquiles: todas estas cenas contribuirão para elucidar a maneira como os gregos antigos imaginaram o sacrifício humano.»

do *athleta*<sup>24</sup>, isto é, ao pleno mérito deste, tal como alvitra a figuração da prova mais conceituada nos jogos Olímpicos, a corrida de quadriga. Especificamente, este vaso evoca explicitamente o papel que mais distingue Troilo na *Ilíada*, justamente a sua habilidade na condução de cavalos. De facto, as figuras 12-13 ganham relevo como treino do auriga, o condutor de quadriga. Supostamente, o *athleta* acaba de praticar os exercícios com lança e prepara-se para continuar a treino sob a vigilância dos homens sentados.



**Figs. 12-13**, da esquerda, para a direita: *Gymnasion*: Cena de treino.

Outra hipótese seria considerar o homem à esquerda (ver fig. 12) como auriga que escuta as directrizes do treinador para se preparar para, a seguir, praticar a modalidade. Do lado oposto, o homem sentado deverá desempenhar uma função idêntica. Quanto ao homem armado, mais certo será tratar-se de um guarda, porém poderá também aludir às primeiras provas, que consistiam na corrida com armas. Independentemente destas considerações, constata-se que os homens armados envergam uma indumentária semelhante à de Aquiles,

---

<sup>24</sup> A este respeito, o estudo de Jesus (2017) é elucidativo. O autor analisa esta matéria no corpus fragmentário do poeta Baquilides contribuindo mediante a articulação que faz entre o mito, o desporto, a imagem e a poesia para a questão da intermedialidade.

excepto o escudo, como já disse. Sob esta cena, a edificação sobre a qual Troilo está (ver fig. 6) incorpora o elemento religioso da composição, que também comporta um plano político, tendo em conta a ordem do tirano Pisístrato para que as estátuas do deus Hermes e a de Eros integrassem o *gymnasion* (FIGUEIRA, 2020: 181-185). O plano religioso e, até, cósmico, liga-se à *eleutheria*, a festa onde o *athleta* se esforçava por merecer um prémio (SCANLON, 2002: 5; 328-329). É agora possível compreender a composição (ver fig. 12-13) como duplicação matizada da cena que figura Troilo (ver fig. 6). O sentido metafórico desta cena principal vai mais longe, porquanto a quadriga e os portadores de escudo simetizam a cena, situando-a no *gymnasion*. Justifica-se também a prateleira com objectos totalmente concordantes com o espaço de treino (ver fig. 7). Não só a brutalidade do tema se harmoniza com a brutalidade dos treinos e das competições, onde o sangue e, até, a morte não estariam ausentes, mas também alude à brutalidade dos comportamentos humanos, em geral, e, principalmente a agressividade exercida pelos mais velhos sobre os mais novos. Aliás, segundo a mais antiga convenção erótica em Atenas, o mais velho, o *erastes* persegue o *eromenos*, que foge, agudizando o erotismo. De facto, a «somatização da violência» (MARQUES, 2018: 1) veiculada por estas figurações, descrevem a importante conexão entre a temática da fronteira e eros (SOUSA, 2021: 86-88). A transgressão destes limites domina as figurações, designadamente o elmo que supera a moldura, o sobredimensionamento, as desproporções, a separação de áreas, as intersecções e a espada de Aquiles contra o corpo de Troilo. O epigrama atribuído a Simónides<sup>25</sup> (século VI a. C.) alia a beleza física e a prática gímnica, incorporando-se na recriação pictural dos relatos do encontro mortal entre Aquiles e Troilo. As afirmações de Neiva são aqui duplamente pertinentes, porquanto transmitem claramente a dinâmica transtextual, além de descreverem com exactidão circunstâncias semelhantes às que foram aqui discutidas:

À travers l'écriture, le poète établit un dialogue avec une ou plusieurs traditions génériques et se réclame d'une filiation à l'égard d'un ou de plusieurs textes qui composent ces traditions. Ils actualisent ainsi un parcours de mémoire, qui est caractérisé par la récurrence de certains motifs, thèmes et contraintes formelles associées aux traditions en question. Le lecteur quant à lui reconstitue ce parcours lors de l'acte de lecture qui, à son tour, implique une reconnaissance de ces éléments thématiques et formels, ainsi que de leurs liens à la fois avec le texte lu et avec le répertoire générique qui le précède (NEIVA, 2017: 1)<sup>26</sup>.

\*

---

<sup>25</sup> *Epigramas* 16.2 (“lindo de se ver, atleta não menos esplêndido,” tradução em Português de Jesus 2017: 27).

<sup>26</sup> «Mediante a escrita, o poeta estabelece um diálogo com uma ou mais tradições genéricas e reclama uma filiação, à semelhança de um ou mais textos que compõem tais tradições. Actualiza, assim, um percurso de memória que se caracteriza pelo reparcimento de determinados padrões, temas e regras formais associadas às tradições em causa. O leitor deverá, pela sua parte, reconstruir tal percurso mediante o acto da leitura que, por sua vez, pressupõe o reconhecimento daqueles elementos temáticos e formais, tal como as conexões destes com o texto lido e com o repertório geral que o precede.»



Os vasos analisados deram relevo ao potencial metamórfico das lendas e do material épico para se intermedializar continuamente, perdurando enquanto figuração sinestésica em que os ecos do conteúdo épico ressoam e incorporam-se nos distintos meios de transmissão deste dispositivo inteligente do pensar. Deve-se isto à qualidade moldável dos signos concebidos para veicular noções, regras, atitudes e comportamentos. A intermedialização exerce-se, assim, no plano ético e funda-se na impressão do que é habitual na vida fáctica. A estranheza dos elementos que se misturam naquela rotina dá destaque à ambiguidade da enunciação pictural, despertando o exercício dialéctico, enquanto fonte de palavras e de conceitos, à semelhança do que Goyet compreende por «trabalho épico», enquanto fonte conceptual, porquanto “[a] epopeia é a narrativa que permitirá encenar os acontecimentos para pensar sobre eles” (GOYET, 2021: 19). Ao associar-se à noção de «trabalho», a narrativa épica<sup>27</sup> ganha saliência enquanto «ferramenta intelectual» (GOYET, 2012: 147) criadora de enigmas, porquanto a ambiguidade e, até, a obscuridade, desta maneira de apresentar os conteúdos serve o propósito de estimular o pensamento, principalmente mediante o «paralelo-diferença» (GOYET, 2021: 259). As figurações alcançam este mesmo resultado, porém com imediatez, tendo em conta o género de linguagem e também a portabilidade e a utilidade do objecto-recipientes que a incorpora. A *hydria* de Lisboa diferenciou-se precisamente pela qualidade intermedial do enunciado amplamente evocativo da matéria épica e dos espaços e hábitos da vida fáctica. Por isso, este vaso é paradigmático enquanto *ideografia* intermedial e transmedial.

### Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: **Révue d’ESTHETIQUE**, Paris: Klincksieck, n. 26, p. 185-91, 1973.

BONFANTE, Larissa. Human Sacrifice on an Etruscan Funerary Urn. In: **AMERICAN JOURNAL OF ARCHAEOLOGY**, Boston: Archaeologic Institute of America, v. 88, n. 4, p. 531-539, 1984.

BRIAND, Michel. La transgénéricité des histoires vraies: l’hybridation et la bigarrure comme modes de création, critique et connaissance. In MARQUIS, Émeline; BILLAUT, Alain (Orgs.). **Mixis: le mélange des genres chez Lucien de Samosate**. Collection Quaero. Paris: Demopolis, 2017, p. 71-89.

BRIAND, Michel. Le bouclier d’Achille encore: poétique de l’épos et kinesthésies ecphrastiques. In: **REVUE TEXTE-IMAGE, LE CONFÉRENCIER**, Nouvelles approches de l’*ekphrasis*, [Paris]: Texte-

---

<sup>27</sup> Um aturado trabalho de encenação impõe-se na narrativa épica, porquanto o posicionamento de conteúdos tem um lugar exacto, assemelhando-se à marcação de palco. De facto, «[a] própria essência da epopeia é problematizar, colocar constantemente em jogo opções opostas ou relacionadas para distingui-las, para modelar o real». (GOYET, 2021: 265). Estando ausentes os conceitos na épica, apenas assim, ganham destaque diferenças e homologias atinentes à compreensão dos conteúdos. Deleuze (1968), num dos seus livros mais importantes, *Différence et répétition*, discute justamente a diferença e a repetição enquanto dinâmica do pensar, atinente à modelação da identidade.

image, p. 1-12, 2013. Disponible à: <<https://www.revue-textimage.com/intro1.htm>>. Accès le 09 janvier 2023.

CHERCHIAI, Luca. La *machaira* di Achille: alcune considerazioni sulla Tomba dei Tori. In: **AION**, Leiden: Brill, v. 2, p. 25-40, 1980.

DELEUZE, Giles. **Différence et Répétition**. Paris: PUF, 1968.

FIGUEIRA, Ana Rita. **Iconografia de Aquiles: teatralidade, retórica e comunicação na cerâmica grega dos séculos VI e V a. C.**, Lisboa, 2020. 356 f. (Doutoramento em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

FIGUEIRA, Ana Rita. La Mise en Scène du Temps dans le Bouclier d’Achille. In: **Les temps épiques. Structuration, modes d’expression et fonction de la temporalité dans l’épopée**. Rouen: Publications numériques du REARE, 2018. Disponible sur: <<http://publis-shs.univ-rouen.fr/reare/index.php?id=401>> Accès le 09 janvier 2023.

FONSECA, Rui Carlos. **Epopéia e paródia na literatura grega antiga**. Lisboa: Húmus, 2018.

FRIED, Michael. **Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot**, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1980.

GERHARD, Eduard. **Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich Etruskischen Fundorts: Heroenbilder, Meistens Homerisch**. Berlin: G. Reimer, 1847.

GONZÁLEZ, Marta González. **Achilles**. London: Routledge, 2017.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts: fonction de l’épopée guerrière: Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari**. Paris: Gallimard, 2006. [Tradução em Português: RAMALHO, Christina, TRINDADE, António. **Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira (Iliada)**. Aracaju: Criação Editora, 2021.

HEDREEN, Guy. **Capturing Troy: The narrative functions of landscape in Archaic and Early Classical Greek art**. Michigan: University of Michigan Press, 2002.

JESUS, Carlos A. de. **Poesia e Iconografia: Mito, desporto e imagem nos epinícios de Baquilides**. Coimbra: Fundação Eugénio de Almeida, 2017.

JESUS, Carlos A. Martins de. **Antologia Grega. Apêndice de Planudes (livro XVI)**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra / Annablume, 2017. [Tradução do Grego, Introdução e comentário de Carlos A. Jesus].

KATZ, M. Ideology and ‘the Status of Women’ in Ancient Greece. In: **HISTORY AND THEORY**, Middletown: Blackwell, v. 31, n. 4, p. 70-79, 1992.

KIORIDIS, Ioannis. Amigo o enemigo Cristianos y musulmanes en el romancero espanol y las baladas tradicionales griegas. In: **Revista ÉPICAS**, Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, v. 9, p. 114-122, 2021.

KOSSATZ-DEISSMANN, Anneliese. *s.u.* “Achilleus”, **LIMC**, v. 1, n. 1, p. 37-200, 1981.

KRAUSS, Charlotte. As tendências épicas do teatro nacional na Europa no século XIX. In MAIOR, Dionísio Vila; FONTES, Maria Aparecida [Orgs.]. **Multiculturalismo épico**. Lisboa: CLEPUL, 2020, p. 51-62).

LOURENÇO, Frederico. **Homero. Ilíada**, Lisboa: Cotovia, 2010.

LOUVEL, Liliane. Modalités du dialogue entre texte et image. Effets de lecture In: **Texte/Image: Images à lire, textes à voir** [en ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2002 Disponible sur: <<http://books.openedition.org/pur/40829>>. Accès le 09 janvier 2023.

- MARQUES, Karina. A figura do bode expiatório em Samuel Rawet. O 'desejo mimético' e a destruição do corpo adversário. In: **LL JOURNAL**, Nova Iorque: Cuny University, v. 13, n. 1, p. 1-11, 2018.
- MARTIN, Jean Pierre. Canção de gesta: Cantar de gesta: Chanson de geste: *Chanson de geste*. In: **REVISTA ÉPICAS**. Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, v. 3, n. especial 2, p. 1-14, 2019.
- NEIVA, Saulo. Cecília Meireles: remémoration épique d'un passé historique? In: **Revista ÉPICAS**, Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, v. 1, n. especial 1, p. 1-8, 2017.
- PARRY, Milman.
- PAUSANIAS. Pausânias. **Description de la Grèce**. Paris: Les Belles Lettres, 2005.
- PIGEAUD, Jackie. Le bouclier d'Achille (Homère, *Iliade*, XVIII, 478-608). **REVUE DES ÉTUDES GRECQUES**, Paris: Ernest Leroux v. 101, n. 480-481, p. 54-6, 1988.
- RICOEUR, Paul. **Temps et récit III: le temps raconté**. Paris: Seuil, 1985.
- RITA, Annabela. Eros nas Letras e na Pedra. In: **Revista ÉPICAS**, Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, v. 5, n. especial 4, p. 59-75, 2021.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. **Arte Antiga**, Revisão e índices de Luísa Nazaré Ferreira. Lisboa: Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- SCANLON, Thomas F. **Eros & Greek athletics**. Oxford: University Press, 2002.
- SOUSA, Ana Alexandra. Limiares ou mudanças anunciadas em Apolónio de Rodes. In: **ÁGORA, ESTUDOS CLÁSSICOS EM DEBATE**, Aveiro: Universidade de Aveiro, n. 23, 85-92, 2021.
- VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2011. [Tradução em Português de Mariano Ferreira].
- VERMEULE, Emily. **Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry**. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press, 1981[1979].