



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em História

Tese de Doutoramento

COMUNICAÇÃO EM MUSEUS: APRENDER MITOLOGIA

Maria Filomena Santos Barata

Orientador(es) | João Brigola

Rodrigo Miguel Correia Furtado

Évora 2026



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em História

Tese de Doutoramento

COMUNICAÇÃO EM MUSEUS: APRENDER MITOLOGIA

Maria Filomena Santos Barata

Orientador(es) | João Brigola

Rodrigo Miguel Correia Furtado

Évora 2026





A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente		Fernanda Olival (Universidade de Évora)
Vogais		Armando Martins (Universidade de Évora) José Pedro Serra (Universidade de Lisboa) Luís Jorge Rodrigues Gonçalves (Universidade de Lisboa) Mário Nuno do Bento Antas (Universidade Lusófona) Rodrigo Miguel Correia Furtado (Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras) (Orientador)

Évora 2026



AGRADECIMENTOS

A elaboração de uma tese com estas características só é possível com o contributo de várias pessoas e instituições, que permitiram que o pudesse desenvolver. O resultado desta investigação, que não se desenvolveu apenas do decurso do doutoramento, mas ao longo de um percurso, só foi viável com o contributo de todas as pessoas e entidades onde tive o privilégio de trabalhar ou de me relacionar ao longo dos últimos, a quem agradeço.

A António Carvalho, director do Museu Nacional de Arqueologia; a Mário Antas e Rita Dargent, respectivamente, ex director e actual directora do Museu Nacional dos Coches, a José Alberto Ribeiro, director do Palácio Nacional da Ajuda e suas equipas, um muito obrigada.

Aos meus colegas da Associação Clenardus que sempre me entusiasmaram a continuar esta tarefa, para além das iniciativas práticas com que nos cruzámos.

Aos meus orientadores, João Brigola, Prof. Auxiliar c/ Agregação (CIDEHUS - Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades) e Membro da Cátedra UNESCO/UÉ Património Imaterial), e Professor Doutor Rodrigo Furtado pela sua disponibilidade em aceitarem sê-lo e pelo acompanhamento no decurso desta tese.

Aos amigos e familiares que me apoiaram. À Luísa Amaral, pela troca de impressões em torno da Filosofia, à Fátima Monteiro e Jacinto Bettencourt, por todas as sugestões que me deram, à Teresa Abreu, por todas as vezes que o nosso trabalho se cruzou.

À minha filha, claro está, sempre presente em tudo o que faço. Sem ela, a força faltar-me-ia.

A todos, a minha gratidão!

Índice

Resumo	v
Abstract	vi
Lista de Figuras	vii
Lista de Abreviaturas	xv

Introdução.....	1
Parte I – O Mito na origem de tudo.....	32
1 – Problematização: questões de investigação em torno do conceito de Mito.....	32
1.1. O Mito e a Natureza.....	32
1.2. O longo caminho dos Mitos.....	45
1.3. O Mito, as suas expressões, suportes e recorrências	85
2 – Os Mitos entre nós	96
Parte II – Questões de metodologia e estado da arte.....	114
3 – Metodologia	114
4 – Corpo de estudo. Caracterização sumária dos espaços seleccionados.....	124
4.1. O Museu Nacional de Arqueologia	125
5 – Antecedentes da Investigação	176
6 – Estado da Arte	179
7 – Da Comunicação em Museus.....	189
7.1. Questões em torno da Comunicação em Museus	189
7.2. Instrumentos de comunicação em museus.....	206
7.3. Os mecanismos de comunicação externa dos museus.....	210
Parte III – Os Percursos	221
Conclusão.....	374
Bibliografia	378
Anexos	493
Anexo I – Texto de Manuel Teixeira Gomes	494
Anexo II – Proposta de Plano de Comunicação.....	499
Anexo III – Matriz de ações organizadas por Objectivo, Acção, Formato e Participantes/Comunidade.....	503
III. 2. Proposta de actividades práticas. Acções educativas	513
Anexo IV – Proposta para a criação de um banco de dados relacionado com o património móvel e integrado, em torno da Mitologia.....	630

Resumo

A presente tese, intitulada “**Comunicação em Museus: Aprender Mitologia**”, tem como objetivo estabelecer uma rede que promova a difusão de narrativas mitológicas comuns a diferentes instituições museológicas, nomeadamente o Museu Nacional de Arqueologia, o Museu da Presidência da República/Palácio de Belém, o Museu Nacional dos Coches/Picadeiro e o Palácio Nacional da Ajuda, cujos espaços são sumariamente caracterizados.

O estudo analisa igualmente narrativas mitológicas suscetíveis de contribuir para o reforço da comunicação museológica.

Propõe-se, neste âmbito, um **Plano de Acção** destinado a operacionalizar este propósito, mediante a apresentação de um conjunto de iniciativas estruturadas numa **Matriz de Acções**, organizada segundo os eixos de objectivo, acção, formato e participantes/comunidade.

Serão apresentadas propostas para a realização de actividades exploratórias da mitologia nos museus.

Numa perspectiva de desenvolvimento futuro, em articulação com outras entidades, aponta-se ainda para a criação de uma base de dados destinada a sustentar e ampliar os resultados do presente trabalho.

Abstract

Abstract

This thesis, entitled “Communication in Museums: Learning Mythology”, aims to establish a network to promote the dissemination of mythological narratives across different museum institutions, namely the National Archaeology Museum, the Museum of the Presidency of the Republic/Palácio de Belém, the National Coach Museum/Picadeiro, and the Ajuda National Palace, whose spaces are briefly described.

The study further examines mythological narratives with potential to enhance museum communication.

To this end, an Action Plan is proposed to implement this objective, presenting a set of initiatives structured in an Action Matrix, organized according to objectives, actions, formats, and participants/community.

The thesis also offers proposals for exploratory activities focused on mythology within museum contexts.

Looking ahead, in collaboration with other institutions, it envisages the creation of a database to support and extend the outcomes of this research.

Lista de Figuras

Fig. 1 – Mosaico com representação de Orfeu encantando os animais.

Século IV. Proveniente do sítio de Martim Gil, área da antiga cidade de *Collipo* (Leiria). MNA. N.º Inv. 999.142.1 Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 21.09.2025

Fig. 2 – Picasso, P. (1931). *Les Métamorphoses d'Ovide* (Met. XI, 18–36) [Gravura]. In A. Skira (Ed.), *Édition Albert Skira*. MoMA. Disponível em Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/29316>

Acesso em 22 de setembro de 2025.

Fig. 3 – Plano estratégico cultural da área de Belém. 24 de Agosto de 2015.

Diponível em: <https://www.historico.portugal.gov.pt/media/16394817/20150918-sec-proposta-plano-estrategico-cultural-area-belem.pdf>

Acesso em 21.09.2025.

Fig. 4 – Itinerário entre Museu Nacional de Arqueologia, Museu da República/Palácio de Belém. Conceção Filomena Barata.

Fig. 5 – Os percursos: Perseu e Medusa. Museu da República/ Palácio Nacional de Belém. Conceção Filomena Barata

Fig. 6 – Palácio de Belém. Tectos da sala dourada.

Fig. 7 – Painel com representação de Ulisses atado à coluna para não se deixar encantar pelo canto das Sirenes. Fotografia a partir de: *Azulejos, estuques e tectos do Palácio de Belém*. Museu da Presidência da República

Fig. 8 – Fotografia do final do século XIX © AMF-AMLSB]. Fotografia a partir de: [130 Anos. A Viagem Continua \(museunacionalarqueologia.gov.pt\)](#)

Direcção: António Carvalho.

Conteúdos: Carvalho, António, Pimenta João e Siuza, Carine de, Morgado, Carlos, NETO, Filipa, Coito, Lúvia Cristina, Veldevimo,

Lúcia (2023) 130 anos em viagem. Museu Nacional de Arqueologia 1893-2023. Design e Tratamento das Imagens: Jorge Vila Nova Alves| Museus e Monumentos de Portugal. E.P. Apoio Técnico Joaquim Gonçalves. Património Cultural I. P.

Fig. 9 – Alçados e cortes do MNA e Cortes do MNA. 2009.

A partir de: Plano de Conservação Preventiva do Museu Nacional de Arqueologia. Ana Isabel Palma Santos: Coordenadora do Sector de Coleções Matthias Tissot: Coordenador do Laboratório de Conservação e Restauro, 2009.

Fig. 10 – Estátua de Apolo. MNA N.º Inv. 994.34.1. Herdade do Álamo. Alcoutim. Século II. Fotografia: José Pessoa ADF-DGPC

Fot. 11– Fotografia de Camacho. MNA, a partir de: Cabral, J. M. P.; Maciel, M. J.; Nunes, D. A Estátua de Apolo da Villa do Álamo (Museu Nacional de Arqueologia). O Arqueólogo Português. Série IV, 24. 2006. pp: 349-367.

Fig. 12 – Torso de estátua de Apolo, de mármore branco, posta a descoberto pelas cheias do Guadiana, no sítio do Álamo, Alcoutim, completado por Estácio da Veiga com mais dois fragmentos da base, por ele recolhidos no local. Notas à margem, a lápis, de Estácio da Veiga. Fotografia e comentário a partir de João Luís Cardoso. “Estácio da Veiga e a Arqueologia: um percurso científico no Portugal oitocentista”

A partir de: https://www.researchgate.net/figure/Torso-de-estatua-de-Apolo-de-marmore-branco-posta-a-descoberto-pelas-cheias-do_fig2_277843053

Acesso em 20.09-2025

Fig. 13 – Busto de Dioniso. N.º Inv. 994.6.1. Século II. Villa Romana de Milreu. Museu Nacional de Arqueologia A partir de: [RAIZ](#). Acesso em 22.09. 2025

Fig. 14 – Pátio da Academia Real de Belas Artes, ocupada com o Museu Arqueológico do Algarve: inscrições, elementos arquitectónicos e porções de mosaicos encaixilhados. “De pé, três homens, provavelmente Estácio da Veiga (à esquerda) e os seus dois colaboradores, João Dionel da Franca Mattos e Joaquim dos Reis Netto, respectivamente escriturário e servente do Museu. Observe-se, em último plano, ao fundo, a estátua de Apolo, recolhida no Álamo,

Alcoutim, já com a reconstituição da perna esquerda e, em primeiro plano, dois dos três capitéis da Fig. 48, ao lado das peças escultóricas de Marim”. Fotografia e comentário a partir de João Cardoso, em 2007, “Estácio da Veiga e a Arqueologia: um percurso científico no Portugal oitocentista”. (Cardoso 2007. p. 293).

Fig. 15 – Coche de D. João V (1722 e 1729). MNC Nº Inv. V 0012

Pierre-Antoine Quillard, (Paris, - 1733) (Pintor) e José de Almeida (Entalhador)

Fotografias Filipa Monteiro Alves. A partir de [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 16 – Os três coches triunfais da Embaixada: o Coche do Embaixador (Nº Inv. V 0009), o Coche dos Oceanos (V 0011) e o Coche da Coroação de Lisboa (Nº Inv. 00010). Ao centro Coche dos Oceanos. Museu Nacional dos Coches, Lisboa. Fotografia Pedro Beltão. MNC/MMP.

Fig. 17 – Coche de D. Francisca Benedita com representação do mito Dejanira e Nesso. MNC. N.º Inv. V 0023. 1775 d.C.-1777 d.C.

Fotografias Filipa Monteiro Alves. MNC/MMP.

Fig. 18 – “Abdução de Dejanira” (1620-1621) de Guido Reni (1575 -1642).

Imagem a partir de: [Guido Reni 038 - Dejanira : Wikipédia, a enciclopédia livre](#)

Fig. 19 – Jarra de porcelana de Sèvres com a representação do mito “Rapto de Dejanira” Palácio Nacional da Ajuda. Nº Inv. 4051.

Fotografia a partir de: Correia, C. N. (2008). Quelques petits souvenirs de Sèvres. Elementos para o estudo do acervo cerâmico do Palácio Nacional da Ajuda. *Revista de Artes Decorativas* nº 2. (fig. 7. p. 95).

Figs. 20 e 21 – Coche de D. Francisca Benedita. 1775/1777. MNC. N.º Inv. V 0023).

Fotografia Pedro Beltrão. MNC/MMP.EPE [RAIZ](#)

Fig. 22 – Painel lateral inferior com representação esquerda do Mito de Selene e Endimion e ao centro Pã e Siringe. Coche Maria Benedita. MNC. Nº Inv. V 0023

Fotógrafo: Henrique Ruas, 1987 [RAIZ](#)

Fig. 23 – Pan and Syrx. 1720

Jean François de Troy (1679-1752)

Cleveland Museum of Art_files

Disponível em [Pan and Syrix | Cleveland Museum of Art](#). Acesso em 23.09.2025.

Fig. 24 – Painéis de azulejos com representação dos “Trabalhos de Hércules”, Séculos XVII e XVIII. Palácio Nacional de Belém.

Fotografias a partir de Navarrete Orcera, A. R. 2021, pp. 100-101.

Fig. 25 – “A Real Barraca. A Residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794)”. (Abecassis, 2009. p. 15)

Fig. 26 – Desenho a tinta-da-china aguarelada sobre papel velino. Estudo arquitectónico de alçado e corte longitudinal, desenhado a tinta-da-china sobre papel, representando o corpo central, nunca construído, do Real Palácio da Ajuda. 69876 PNA António Francisco Rosa, (Arquitecto) 1817-1829

Fig. 27 – Pormenor do Retrato do Príncipe Regente com representação do aspecto que o Palácio teria tomado se concluído (1802) Domingos Sequeira. (1768, Belém-1837, Roma). Fotografia: José Paulo Ruas, 2012.

Disponível em:

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPEAQ=2&NUMPAG=0&REGPAG=10&CRITERIO=Domingos+Sequeira&IDFOTO=111813>

Acesso em 20.02.2025

Fig. 28 – “O Conselho dos Deuses”, Sala D. João VI

Pintura Foschini, Arcângelo (1771-1834)

Fotógrafo: José Paulo Ruas, 2014. Copyright:© DGPC

Disponível em:

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?>

Acesso em 23.02.2023

Fig. 29 – Leda e o Cisne (1869), da autoria de Cesare Sighinolfi.

Réplica executada por B. del A Paris Chez N. Bonnart da obra “Cupido e Psyché” de António Canova, cujo original de encontra no Louvre.

N.º Inv. 43259. Palácio Nacional da Ajuda.

Disponível em [RAIZ](#) . Acesso em 23.09.2025.

Fig. 30 – Leda. Palácio Nacional da Ajuda. N.º Inv. 53146/83 Jacques Coelemans (1654?-1735) e gravador) Duval (Pintor).

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 23.09.2025.

Fig. 31 – Quadro esquemático das divindades representadas em Palácios Portuguesas, organizado a partir da publicação de Antonio Navarrete Orcera, (2021). *La Mitologia en los Palacios Portugueses*. Siglos XVI a XX.

Fig. 32 – Cipo com inscrição a Saturno por Júnia Tusca. MNA Nº Inv. E 6303.

Século I – II. Mercado Geral dos Gados. Lisboa

Disponível em: [RAIZ](#). Acesso em 24.09.2025

Fig. 33 – Cronos devorando um dos filhos, enquanto Reia segura uma das crianças no braço esquerdo.

Século XIX. PNQ 1884. Palácio Nacional da Ajuda. Autor desconhecido.

Nº Inv. PNQ 1884

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 24.09.2025

Fig. 34 – Pintura mural com a alegoria "A Monarquia Lusitana e o Tempo derrubando o Engano", onde Saturno está representado. Nº Inv. 52422.01 TC Palácio Nacional da Ajuda

Tecto da “Escadaria Nobre”. Século XIX. Norberto José Ribeiro

Fotografia: Henrique Ruas

Disponível em: [MatrizPix](#). Acesso em 24.09.2025

Fig. 35 – Lucerna em cerâmica do tipo Dressel-Lamboglia, 30ª

MNA Nº Inv. 13821. Século III. Azinhaga do Senhor dos Mártires. Alcácer do Sal.

Disponível em [RAIZ](#)

Acesso em 24.09.2025 Fig. 36 - Áureo de Nero. MNA N° Inv. 2014.15.1. 64/68 d.C. Anverso: Busto do imperador, barbado e com coroa de louros, à direita. À volta: NERO CAESAR AVGVSTOS. Reverso: Júpiter, nu da cintura para cima, sentado num trono, virado à esquerda; na mão direita segura o raio e na esquerda um longo ceptro. À volta: IVPPITER CVSTOS.

Villa Romana de Torre de Palma, Monforte

Fotografia e comentário a partir de: [RAIZ](#). Acesso em 24.09.2025.

Fig. 37 – Denário de Q. FABI LABEO com representação de Júpiter numa quadriga, no reverso. 124 a.C

MNA. N° Inv. 2015.14.79

Tesouro de Soalheira do Barbanejo

Fotografia e comentário a partir de [RAIZ](#)

Fig. 38 – Pedra de anel com representação de Júpiter Tonante

MNA. N° Inv. Au 1197

Pedra de anel de nicolo, de forma oval, de secção plano-convexa, com a representação de *Jupiter Tonans*. A divindade apresenta-se desnuda e de pé, com a cabeça virada para a direita e empunha um feixe de raios (*fulmen*) na mão esquerda, e com a direita o ceptro. À esquerda e em baixo, uma águia olha para o alto, segundo classificação de Graça Cravinho. (Cravinho, 2010, pp.13-33).

Fotografia e comentário a partir de: [RAIZ](#)

Fig. 39 – "O Conselho dos Deuses", Sala D. João VI. Arcângelo Foschini. (1771-1834). Palácio Nacional da Ajuda. N° Inv. 51846.01 DIG

Fotografia: José Paulo Ruas, 2014. Copyright:© DGPC

Disponível em: [MatrizPix](#). Acesso em 24.09.2025

Fig. 40 – "Astreia", sala de D. João VI. Tecto. Pormenor do "O Conselho dos Deuses". Arcângelo Foschini. (1771 -1834). Palácio Nacional da Ajuda. N° Inv. 51846.02 DIG

Fotógrafo: José Paulo Ruas, 2014 Copyright:© DGPC.

Disponível em: [MatrizPix](#). Acesso em 24.09.2025

Fig. 41 – Ara de granito com inscrição a *Jupiter Optimus Maximo*. Com inscrição.

MNA N° Inv. E 6151. Doação do Sr. Conde de Ariz

[.(---)] M(---) S(---) IOV[I] / O(ptimo) M(aximo) V(itum) S(olvit) / L(ibens) M(erito).

[.(---)] M(---) S(---) cumpriu o voto de bom grado e com razão a Jupiter Optimos Máximo.

Fotografia e comentário a partir de:

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=136887&tipo=OBJ>

Acesso em 24.09.2025

Fig. 42 e 43 – Coluna (pormenor) com a representação dos casais divinos e de Ganimedes. jasper ware. Século XIX. PNA. N° Inv. 3966

Disponível em: [RAIZ](http://raiz.museusemonumentos.pt) Acesso em 24.09.2025.

Fig. 44 – Gravura com representação do Rapto da Europa. pormenor

Século XVIII. PNA. N° Inv. 53146/82

Autoria / Produção: Jacques Coelemans (1654?-1735) (Gravador) e Duval (Pintor). Séculos XVII-XVIII

Buril sobre papel

Fotógrafo: Luísa Oliveira, 2019

Copyright:© DGPC

[RAIZ](http://raiz.museusemonumentos.pt). Acesso em 18.11.2023

Fig. 45 – Lucerna com representação de Leda. MNA N.º Inv. 15391.

Séculos II-III. Proveniente do Serro de Guelhim

Disponível em [RAIZ](http://raiz.museusemonumentos.pt). Acesso em 24.09.2025

Fig. 46 – Leda

PNA N° Inv. 53146/83. Jacques Coelemans (1654?-1735) (Gravador) e Duval (Pintor). Séculos XVII-XVIII

Disponível em: [RAIZ](http://raiz.museusemonumentos.pt). Acesso em 30.09.2025.

Fig. 47 – "Neptuno é informado por Mercúrio da realização do consílio".

Sala de D. João VI, tecto, poente-norte. Pintura mural da autoria de Arcângelo Foschini.

Palácio Nacional da Ajuda.

Nº Inv. 51842 DIG

Fotografia e comentário a partir de:

Disponível em: [MatrizPix](#). Acesso em 25.09.2025.

Fig. 48 – Reunião de deuses no Olimpo. Cyrillo Volkmar Machado (Lisboa, 1748-1823). MNAA Nº Inv. 48317 DIG

Fotografia Luísa Oliveira, 2012 Copyright:© DGPC

Disponível em: [MatrizPix](#)

Acesso em: 25.09.2025

Fig. 49 – Antoniniano de Salomina com representação de Juno, no reverso: À volta: IVNO - REGINA. 260/268 d. C.

MNA N.º de In. 2019.51.2

Proveniência desconhecida

Fotografias do numisma: Paulo Alves.

Fotografias e comentários a partir de: [RAIZ](#). Acesso em: 24.03.2025

Fig. 50 – Coluna (detalhe) com representação de Zeus e Hera.

Jasper ware

PNA. Nº Inv. 3965. Século XIX.

Fotografia e comentário a partir de [RAIZ](#) Acesso em 25.09.2025

Fig. 51 – Proposta de criação de itinerário: Filomena Barata. Atena: Museu Nacional de Arqueologia; Museu da Presidência/Palácio de Belém; Museu Nacional dos Coches e Palácio Nacional da Ajuda.

Fig. 52 – Qcode do formulário sobre a deusa Atena.

<https://forms.gle/Cityjoj8ay2PSykK9>

Fig. 53 – Pátera com cena do mito de Perseu. MNA Nº Inv. Au 690

Séculos I-II. Lameira Larga, Penamacor. [RAIZ](#). Acesso em 25.09.2025

Fig. 54 – Mito de Perseu. Palácio Nacional de Belém. Painel da Sala dourada. Francisco Xavier Lobo (?). Século XVIII. Fotografia a partir de Azulejos, Estuques e Tectos do Palácio de Belém. p. 106.

Fig. 55 – Palas/Atena. Coche do Embaixador (pormenor parte dianteira). dianteira. Século XVIII (1716). MNC. (Nº Inv. V 0009).

[RAIZ](#). Acesso em 25.09.2025.

Fig. 56 – Placa com representação da deusa Minerva. Nº Inv. 4029. Seculo XIX. Palácio Nacional da Ajuda. Século XIX

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 25.09.2025.

Fig. 57 – Placa com representação da deusa Minerva. Nº Inv. 4030 Palácio Nacional da Ajuda. Século XIX. [RAIZ](#) Acesso em 25.09.2025.

Fig. 58 – Tapeçaria "Triunfo de Minerva/ Série Triunfo dos Deuses". Oficina de Urbanus Leynier, Bruxelas (1728 d.C.-1729 d.C) com gravura de Jean Jérôme Frezza. 1763 d.C.

Palácio Nacional da Ajuda; Fotografia: Henrique Ruas, 2003; Localização: Arquivo de imagens do PNA.

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=991005&tipo=OBJ>.

Acesso em 24.10.2024.

Fig. 59 – Gravura “A deusa Pallas / Atena em majestade com Nike na sua mão”.

Pallas - Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux [vol. 1 - Album -]. Palácio Nacional da Ajuda. Nº Inv. 53144 / 3.

Jean Jérôme Frezza (Gravador). 1763

[RAIZ](#) Acesso em 25.09.2025.

Fig. 60 – Pedra de anel com representação de Atena

Séculos I d.C. - II d.C. MNA N.º Inv. Au 600. Fotografia: José Paulo Ruas

Disponível em:

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=127872&tipo=OBJ>

Acesso em 25.09.2025.

Fig. 61 – Denário de P. SERVILI M.F RVLLI com representação de Minerva e Vitória. (Nº Inv. 2015.14.112). 100 a.C. Anverso: Busto de Minerva, à esquerda, usando capacete coríntio e "aegis". Atrás: RVLLI. Bordo delineado por pontos. Reverso: Vitória numa biga à direita, segurando um ramo de palma na mão esquerda e as rédeas na direita. Em baixo P. No exergo: P. SERVILI.M.F; bordo delineado por pontos. Museu Nacional de Arqueologia.

Fotografia e comentário a partir de

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1083304&tipo=OBJ>.

Acesso em 24.10.2024.

Fig. 62 – Tapeçaria “Regresso de Helena a Esparta” (Nº Inv. HD 0437). Faz parte de um conjunto de cinco tapeçarias dedicadas à História de Páris e Helena. (1730/1735). Oficina Real de Aubusson.

[RAIZ](#)

Fig. 63 – Tapeçaria de Jan Van Orley; (Pintor) Augustin Coppens (Pintor), Jan-Frans van der Borgh (Tapeceiro), Nº Inv. 499, (1726-1761), com a representação do “Rapto de Helena”, exposta, actualmente, na “Salinha dos Cães”, depois de ter estado temporariamente no “Quarto do Rei”.

[RAIZ](#). Acesso em 27.09.2025

Fig. 64 – Pátera de prata com o Mito de Perseu MNA N.º Inv. Au 690) Proveniente de Lameira Larga, Penamacor.

Fig. 64 a) Detalhes com as principais personagens que interferem no mito: Atena, Mercúrio, Perseu.

Fig. 64 b) Detalhe das Górgonas.

Fotografias a partir de: [RAIZ](#). Acesso em 27.09.2025

Fig. 65 – Camafeu com representação de cabeça de Medusa.

MNA N.º Inv. Au 625. Século XVI (?)

Pertence à Colecção Bustorff Silva, integrada no Museu Nacional de Arqueologia em 1969

Fotografia e comentário a partir de: [RAIZ](#). Acesso em 27.09.2025

Fig. 66 – Escudo de torneio. (1770 d.C.-1795).

MNC. N.º Inv. A 2575

[RAIZ](#) Acesso em 27.09.2025

Fig. 67 – Perseu a cortar a cabeça de Medusa. Tela lateral do tecto da “Sala Dourada” (meados do século XVIII ?). Palácio de Belém. Autor não confirmado (Franciso Xavier Lobo?). Fotografia a partir: *Azulejos, estuques e tectos do Palácio de Belém*. Museu da Presidência da República.

Fig. 68 – Denário de prata. Anverso: cabeça de Liber (deus italiano do vinho, identificado com o deus grego Diónisos), virada à direita. Reverso: um Pégaso, virado à direita. Em baixo, numa moldura Q.TITI

MNA. N.º Inv. Au 769- 90 a.C

[RAIZ](#) Acesso em 27.09.2025

Fig. 69 – Pedra de anel com representação de Pégaso e Belerofonte. Proveniente da Ammaia. Século I a.C/I d.C. MNA. N.º Inv. Au 1204.

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1039143..>

Acesso em 27.09.2025

Fig. 70 – Itinerário em torno de Neptuno e as divindades marinhas.

Concepção Filomena Barata

Fig. 71 – Moeda de bronze com valor de Asse, cunhada em Salácia (Alcácer do Sal). Anverso: Cabeça de Neptuno barbado, laureada, à direita. Reverso: Dois golfinhos em movimentos opostos

MNA. N.º Inv. 2005.101.2

Salacia (Alcácer do Sal). Século I a. C.

Fotografia a partir de:

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=136900&tipo=OBJ>

Acesso em 28.09.2025.

Fig. 72 – Fragmento de disco de lucerna.

MNA N° Inv. 2000.63.6. Século II d. C. *Villa* romana de Torre de Palma, Monforte. Escavações promovidas por Manuel Heleno.

Fotografia e comentário a partir de:

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1070604&tipo=OBJ>

Acesso em 28.09.2025

Fig. 73 – Sacrifício ao deus Neptuno. Palácio Nacional da Ajuda. N° Inv. 299. Cyrillo Volkmar Machado (Pintor / Professor) 1815

Pintura em formato de elipse, pertencente à coleção de sobreportas do Palácio Nacional da Ajuda, integra um conjunto total de oito pinturas, duas delas atualmente no Palácio Nacional de Queluz. Incorporação: Casa Real

Fotografia e comentário [RAIZ](#). Acesso em 28.09.2025

Fig. 74 – “O Tejo e as Tágides” (estudo para tecto do Palácio Nacional da Ajuda). 1823. Arcangelo Fuschini (1771-1834). N° Inv. 81313 DIG

Fotografia Luísa Oliveira, 2023.

Disponível em:

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=4&NUMPAG=1&REGPAG=50&CRITERIO=&TERMOS=&DESCRITORES=T%c3%a1gides&IDFOTO=151749>

Acesso em 28.09.2025

Fig. 75 e Fig. 76 – Paliteiros em prata representando Neptuno e Anfitite. Palácio Nacional da Ajuda. N.º Inv: 57647 e N° Inv. 57648

Fotografia: Arquivo de imagens do PNA

[RAIZ](#) e [RAIZ](#)

Acesso em 25.05.2025

Fig. 77 a) e 77 b) Coche de D. João V. (1722 e 1729).

MNC N° Inv. V0012

Fotografias Filomena Barata

Autor (s) / Mestre (s) / Artesão (s): José de Almeida (1700, Portugal - 1769, Portugal); Félix Vicente de Almeida (n.d., Portugal - 1785, Portugal); Filipe Juvara (1685, Messina, Italia - 1735, Madrid, Espanha); José da Costa Negreiros (1714, Portugal - 1759); Pierre-Antoine Quillard (1701, Paris, França -1733, Lisboa, Portugal).

Comentário a partir de

https://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;bar;pt;mus11a;22;pt&cp

Fig. 78 – “O Pátrio Tejo distribuindo as grinaldas de flores pelas Tágides”, Sala de D. João VI. Arcângelo Foschini. Século XIX Palácio Nacional da Ajuda.

Nº Inv. 86930 TC. Fotografia de: Henrique Ruas, 2005

Disponível em:

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOESQ=4&NUMPAG=1&REGPAG=50&CRITERIO=&TERMOS=&PROPRIETARIO=81&TITULO=Jo%c3%a3o+VI&IDFOTO=146314>

Acesso 25.09.2025

Fig. 79 – Coluna (pormenor) representando Posídon e Anfitrite. PNA (N.º Inv. 3966) Século XIX. Jasper ware.

O deus dos mares, com aspecto barbado, apresenta-se com o tronco desnudo, apenas com o "himation", ou manto, sobre os ombros, esvoaçando ao vento, e segura o tridente na mão direita. Com a esquerda, abraça a deusa Anfitrite, a deusa do mar, sua esposa, nua, de cabelo apanhado. O casal é transportado sobre dois golfinhos ondulantes, seguidos por uma Nereide, uma das filhas de Nereu e de Dóris, metade mulher, metade peixe, desnuda.

Fotografia a partir de:

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1085134&tipo=MOV>

Acesso 25.09.2025

Fig. 80 – Gravura com representação de divindades marinhas. Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux [vol. 2 - Album -]. Paria, França 1763

PNA N.º Inv. 53145 / 33

Fotografia e comentário a partir de [RAIZ](#). Acesso 25.09.2025

Fig. 81 – Anfitriote com o seu séquito representada no painel traseiro do Coche dos Patriarcas. MNC N.º Inv. V 0018). (1725-1730)

Pertenceu ao Paço Patriarcal de S. Vicente de Fora em Lisboa e foi utilizada pelos Patriarcas de Lisboa. Encontra-se, actualmente, no Picadeiro Real/Museu dos Coches

[RAIZ \(museusemonumentos.pt\)](#). Acesso 25.09.2025

Fig. 82 – Anfitriote e o seu séquito, onde são representados Tritões e Nereidas. Coche de D. Maria Francisca Benedita. MNC N.º de Inv. V 0023. Picadeiro Real.

[RAIZ](#). Acesso 25.09.2025

Fig. 83 e 83 a) – Alegoria do Feliz Regresso de D. João VI (pormenor), Sala de D. João VI, parede poente. Palácio Nacional da Ajuda. Arcângelo Foschini, 1825. Fotografia José Paulo Ruas, 2014© DGPC N.º Inv. 51834.03 DIG

[MatrizPix](#). Acesso 25.09.2025

Fig. 84 – Figura masculina anguípeda

Villa romana da Quinta das Longas. Século III d.C.

MNA N.º Inv. 2006.355.1 Século III d.C.

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 20.09.2023

Fig. 85 e 85 a) – Mosaico de Ulisses e pormenor onde estão representadas Sirenes, tal como refere o canto XII da *Odisseia*, (268 d.C.- 330 d.C.) MNA Inv. 17950

Villa romana de Santa Vitória do Ameixial, Estremoz.

[RAIZ](#) Acesso em 20.09.2023

Fig. 86 – Painel representando Ulisses atado á coluna. Sala Dourada. Palácio de Belém.

Embora aladas, as personagens são figuradas como faunos.

Fotografia a partir de “Tectos do Palácio de Belém”

Fig. 87 – "Oceano" (estudo para tecto do Palácio Nacional da Ajuda)". 1823.

Arcangelo Fuschini (1771-1834). MNAA N° Inv. 81310 DIG

Fotografia. Luísa Oliveira, 2023 © DGPC

[MatrizPix](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 88 – "O Pai Oceano sentado sobre uma balêa, he acompanhado pelas suas filhas Nereidas".

N° Inv. 51840 DIG. Palácio Nacional da Ajuda. Sala de D. João VI, Topo Sul.

Arcângelo Foschini. Fotógrafo: José Paulo Ruas, 2014 Copyright: © DGPC.

Fig. 89 – "Anfitrite, com o seu cortejo de tritões e nereidas, dirige-se para o conselho". Sala D. João VI, tecto, topo Norte. Arcângelo Foschini

N° Inv. 86931 TC

Fotografia José Paulo Ruas. © DGPC.

[MatrizPix](#)

Acesso em 30.09.2025

Fig. 90 e 90 a) – Mosaico do Oceano. Século II ou inícios do III d.C. Fotografia do Museu Municipal de Faro.

[Mosaico do Deus Oceano-info-site.pdf](#). Acesso em 29.09.2025.

Fig. 90 a) Jorge António (Câmara Municipal de Alter do Chão).

Fig. 91 – Ninfa. Século II d. C. Quinta do Marim, Olhão. Portugal

MNA. N.º Inv 994.4.5 Fotografia José Pessoa ADF/DGPC

Fotografia a partir de:

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=110196&tipo=OBJ>

Acesso em 29.09.2025

Fig. 92 – Estátua de ninfa. Palácio de Belém/ Museu da República. Autor desconhecido. Século XVII. A partir de: Jardins e esculturas do Palácio de Belém. p. 75.

Fig. 93 – Gravura com representação da Ninfa Salmacis e Hermafrodito.

Jacques Coelemans (1654?-1735); (Gravador) e Raymond La Fage (1656-1684) (Pintor)

Palácio Nacional da Ajuda. Nº Inv. 53146/111

Fotografia a partir de;

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1055506&tipo=OBJ>

Acesso em 29.09.2025

Fig. 94 – “Diana e uma ninfa” Pintura a óleo sobre tela representando, à direita, uma ninfa sentada numa rocha coberta parcialmente por um lençol branco. Em cima, à sua direita, está Diana, recostada sobre uma nuvem escura.

Palácio Nacional da Ajuda- Nº Inv. 41390. Autor desconhecido. Século XVIII

Fotografia a partir de:

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1046002&tipo=OBJ>

Acesso em 29.09.2025

Fig. 95 – Pintura com representação de “Ninfas no Parque da Pena”

Carlos de Bragança (D. Carlos I)

Palácio Nacional da Pena. Nº Inv. PNP1538/7

Grande painel representando treze ninfas semi-nuas, parcialmente envoltas por panejamentos, com longos cabelos. Ao fundo o cume de serra onde se identifica o Palácio da Pena. A pintura encontra-se inacabada e foi efetuada diretamente sobre pano de linhagem (sem preparação) em tons de marfim (no corpo das ninfas) e contornos a negro, sobre o sépia do tecido.

Fotografia e comentário a partir de:

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1013508&tipo=OBJ>

Acesso em 29.09.2025

Fig. 96 – Estudo para o quadro "Camões e as Tágides". Columbano Bordalo Pinheiro.

Nº Inv. 1186 (12)

Fotografia: Luísa Oliveira, 2007

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=202033&tipo=OBJ>

Fig. 97 – Pintura de Columbano Bordalo Pinheiro. Museu do Chiado/Museu de Arte Contemporânea. N.º Inv. MNAC1487

Datação: 1893/1894

Fotografia a partir de:

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1054410&tipo=OBJ>

Acesso em 29.09.2025

Fig. 98 – Proposta de percurso em torno de Apolo. Filomena Barata

Fig. 99 – Pedestal consagrado a Apolo. MNA. N.º Inv. E 7263

Trata-se de um pedestal de estátua em mármore, dedicado a Apolo, datado do século I d.C. proveniente da Rua das Canastras. Proveniência: Rua das Canastras. Lisboa.

Fotografia a partir de: [RAIZ](#). Acesso em 29.09.2025

Fig. 100 – Denário de prata com representação de cabeça laureada de Apolo no anverso, com pérolas nos bordos.

MNA N.º Inv. 2007.105.187 Séculos II a.C. - I a.C.

Cabeça de Vaiamonte.

Fotografia a partir de: [RAIZ](#). Acesso em 29.09.2025

Fig. 101 – Painel VI (Apolo e Dafne) do Mosaico das Musas. *Villa* romana de Torre de Palma. MNA N.º Inv. 999.149.1. Século IV.

[RAIZ](#) Acesso em 29.09.2025

Fig. 102 – Lucerna com representação de Apolo com lira. Lucerna de volutas de tipo Bailey tipo B-II ou Deneuve V-A; a orla de tipo Loeschcke II-a.

Século I. MNA N.º Inv.4661

Fotografia e comentário a partir de [RAIZ](#). Acesso em 29.09.2025

Fig. 103 – Pintura de Apolo e Dafne. B. del A Paris Chez N. Bonnart. Século XVIII d.C.

PNA N.º Inv. 41386.

Fotografia a partir de

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1046003&tipo=OBJ>

Fig. 104 – Busto de Apolo. Século XIX.

PNA N.º Inv. 2815.

Fotografia a partir de:

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1040494&tipo=OBJ>

Acesso em 29.09.2025

Fig. 105 – Painel de azulejo. Século XVIII. Palácio Nacional de Belém.

Fig. 106 – Molde em barro da estátua de Apolo conservada na fachada do Palácio de Belém Fotografia: Maria João Vilhena

Fig. 107 – Apolo citaredo, ladeado de Flora e Ceres (Primavera e Verão). Coche dos Oceanos. Coches da Embaixada. MNC N.º Inv. V 0011

Fotografia a partir de: [RAIZ](http://raiz.museusemonumentos.pt). Acesso em 29.09.2025

Fig. 108 – Tecto da Sala do Trono. Palácio Nacional da Ajuda

Manuel Piolti (concepção), Máximo Paulino dos Reis (execução), datado de c. 1825. Fotografia e comentário a partir de João Vaz, *A Pintura Mural do Real Paço da Ajuda (1796-1833). Imagens do Poder*. p. 80.

Fig. 109 – Alegoria do dia 13 de Maio, aniversário de D. João VI. Sala dos jantares grandes, tecto. José da Cunha Taborda. Século XIX

Fotógrafo: Henrique Ruas, 2005

Fotografia as partir de

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOESQ=4&NUMPAG=1&REGPAG=50&CRITERIO=&TERMOS=Taborda&DESCRIÇÕES=alegoria&IDFOTO=144767>

Acesso em 29.09.2025

Fig.110 – Alegoria do dia 13 de Maio, aniversário de D. João VI. Pormenor

Sala dos jantares grandes, tecto. Palácio Nacional da Ajuda.

Nº Inv. 86693.03 TC

José da Cunha Taborda. Século XIX

Fotógrafo: Henrique Ruas, 2005

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOESQ=4&Numpag=1&Regpag=50&Critério=&Termos=&Proprietário=81&Titulo=Jo%c3%a3o+VI&IDFoto=144770>

Acesso em 29.09.2025

Fig. 111 – Apolo no seu carro, rodeado das horas, segue a Aurora. Palácio Nacional da Ajuda. Sala dos jantares grandes, tecto. José da Cunha Taborda.

Nº Inv. 86682 TC Fotografia @Henrique Ruas

Fotografia a partir de:

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOESQ=4&Numpag=1&Regpag=50&Critério=&Termos=Taborda&DESCRITORES=Apolo&IDFoto=144752>

Acesso em 29.09.2025

Fig. 112 – O Culto de Apolo na Hispânia romana. Mapa Joana Bizarro. In Barata, M. F., Bizarro, J. & Salvado, P. M. “O culto a Apolo na Cova da Beira” (no prelo).

Fig. 113 – Tecto da Sala da Música. Palácio Beau Séjour. GEO

Francisco Vilaça (1850-1915). Fotografia Filomena Barata.

Fig. 114 – Apolo e Dafne, Painel VI do Mosaico das Musas. *Villa* romana de Torre de Palma. Monforte. MNA N.º Inv.999.149.1

Fotografia de José Pessoa. DDF/DGPC. A partir de [RAIZ](#)

Acesso em 22.08.2022

Fig. 115 – Apolo e Dafne. PNA N.º Inv. 41386

B. del A Paris Chez N. Bonnard. XVIII d.C.

Sala dos Últimos Quartos do Rei. Palácio Nacional da Ajuda

Fotografia a partir de:

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1046003&tipo=MOV>

Acesso em 29.09.2025

Fig. 116 – Apolo e Pã. Desenho de André Gonçalves. MNAA N° Inv. 793 Des.

Disponível em [RAIZ](#). Acesso 29.09.2025

Fig. 117 – Esculturas de Mársias e Apolo no topo do terraço de acesso aos jardins do Palácio dos Marquês de Fronteira. Fotografia Filomena Barata

Fig. 118 – Áureo de Marco Aurélio com representação de *Salus* (162-163)

MNA N° Inv. Au 536

Busto de Marco Aurélio, drapeado, à direita. À volta: IMP.M.ANTONINVS.AVG

Reverso: *Salus*, à esquerda, drapeada, com pátera na mão direita a um altar com serpente enrolada à volta. Na mão esquerda, segura um ceptro. À volta: SALVTI.AVGVSTOR.TR.P.XVII. No exergo: COS.III

Fotografia e comentário a partir de [RAIZ](#). Acesso 29.09.2025

Fig. 119 - Qcode do formulário sobre as Quatro Estações. Filomena Barata

Fig. 120 – Busto de Baco representando a alegoria do Outono. Palácio Nacional da Ajuda.

PNA N° Inv. 2746. Século XIX

[RAIZ](#). Acesso em 29.09.2025

Fig. 121 – Toutes les Saisons (1707)

Jacques Coelemans (1654? -1735)

PNA N° Inv. 53146/50

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 29.09.2025

Fig.122 – As Estações do Ano: Primavera e Verão, figuradas nos painéis das ilhargas, como Flora e Ceres.

Coche do Infante D. Francisco, (1715). Viatura de aparato que pertenceu ao Infante D. Francisco, Duque de Beja, irmão de D. João V. Picadeiro/Museu dos Coches. (Nº Inv. V 0015).

Fotografia: Filipa Monteiro Alves.

Disponível em: [RAIZ](#). Acesso em 29.09.2025.

Fig. 123 – Proposta de percurso em torno de Ceres

Fig. 124 – Pedra de anel com representação de Ceres - *Fides Publica*

MNA Nº Inv. Au 1208.

Séculos II-III. Cidade da *Ammaia*

Foi publicada por Cravinho, G. (2010, pp. 13-33) - Some engraved gems from Ammaia. In *Pallas*, 83, p.13-33. *Presses Universitaires du Mirail*

Fotografia disponível em [RAIZ](#). Acesso em 29.09.2025.

Fig. 125 – Denário com cabeça de Apolo e Ceres. 90 a. C.

Anverso: cabeça laureada de Apolo, virada à direita. Atrás: PANSA.

Reverso: Ceres, virada à direita, segurando um archote em cada mão. Em baixo e à frente um porco. Atrás: C.VIBIVA.C.F. O rebordo é uma coroa laureada.

N.º Inv. Au 775

Fotografia e comentário a partir de [RAIZ \(museusemonumentos.pt\)](#). Acesso em 29.09.2025.

Fig. 126 – Áureo de Faustina. No Anverso, é visível o busto drapeado de Faustina, à direita, com pormenor do penteado. 141 d. C.

À volta, é visível a inscrição DIVA.FAVSTINA. No reverso, está representada Ceres, de frente, drapeada e velada, com a cabeça virada à esquerda, segurando uma tocha na mão direita e o ceptro na mão esquerda. À volta, uma inscrição AVGVSTA. MNA. Nº Inv. Au 532.

Fotografia e comentário a partir de [RAIZ \(museusemonumentos.pt\)](#). Acesso em 29.09.2025.

Fig. 127 – Ceres como alegoria do Verão. Coche do Infante D. Francisco (1715).
N.º Inv. V 0015

[RAIZ \(museusemonumentos.pt\)](https://museusemonumentos.pt). Acesso em 29.09.2025

Fig. 128 – Ceres como alegoria do Verão Columbano Bordalo Pinheiro. Pintura a óleo. Século XIX.

N.º Inv 41325 Palácio Nacional da Ajuda.

Faz parte de um conjunto de oito pinturas encomendadas a Columbano, para a decoração do quarto de D. Amélia. Fotografia de Henrique Ruas 2005. PNA N.º Inv. 41325

Fotografia e comentário a partir de

<https://www.facebook.com/palacionacionalajuda/photos/nestedia-damos-as-boas-vindas-ao-ver%C3%A3o-com-a-alegoria-do-ver%C3%A3o-de-columbano-bord/748339017083263/>

Acesso em 29.09.2025.

Fig. 129 – Qcode do formulário para a participação de alunos

Fig. 130 – Busto de Dioniso/Baco, MNA N.º Inv. 994.6.1.

“O deus faz-se representar com uma grinalda de cachos de uvas e parras e o pescoço, os ombros e peito nus envolvidos por um manto preso por uma correia visível sobre o peito. Esta escultura data do século II d.C. e foi encontrada numa grande casa agrícola romana em Milreu, Estói. Faro. Época de Adriano (século II d.C.),

Escultura romana cedida por Manuel José de Sárrea Tavares Garfias e Torres, proprietário da Quinta do Milreu (Estoi, Algarve) a Estácio da Veiga para integrar as colecções do Museu Archeologico do Algarve. Em 1894, foi também incorporada no Museu Nacional de Arqueologia juntamente com os restantes objectos do mencionado Museu do Algarve”.

Fotografia e comentário a partir de: [RAIZ](https://museusemonumentos.pt). Acesso em 29.09.2025.

Fig. 131 – Baco - Alegoria do Outono. Columbano Bordalo Pinheiro

A peça faz parte de um conjunto de oito pinturas encomendadas a Columbano, para a decoração do quarto de D. Amélia.

PNA N° Inv. 2746.

Fabrico português Incorporação: Casa Real

Fotografia e comentário a partir de: [RAIZ](#). Acesso em 29.09.2025.

Fig. 132 – Baco, Cíbele e Ceres. Painel central da portinhola esquerda do Coche das Infantas. MNC N° Inv. V 0020

(1750-1760)

[RAIZ](#). Acesso em 29.09.2025

Fig. 133 – Baco apresentado no tecto da Sala Dourada na pintura “Vénus implora a benevolência de Júpiter para o seu filho Eneias e os Troianos”. Palácio Nacional de Belém. Segundo Navarrete Orcera, (p, 98. Fig. 126) e José Meco, em artigo publicado na obra *Azulejos, estuques e tectos do Palácio de Belém* (2005.p. 105) estas pinturas são réplicas das efectuadas, entre 1651 e 1654, por Pietro da Cotona. Galeria do Palácio Pamphilj de Roma.

Fig. 134 – Áureo com busto de Geta drapeada no anverso. MNA N.º Inv. Au 545 203 d.C. - 208 d.C. Bogalheira. Teixoso

À volta: P.SEPTIMIVS.GETA.CAES. Reverso: "Bachannalia" Baco e Ariadne sentados, seminus, podem figurar aqui o seu casamento. Aos pés de Baco, uma pantera, e por cima desta, Sileno. Em redor das figuras centrais: Bacantes e ménades dançando, fauno(?) a tocar flauta, e uma criança no topo da cena. Em cima: PONTIF. No exergo: COS

Fotografia e comentário a partir de

[RAIZ](#) Acesso em 29.09.2025

Fig,135-Lucerna com representação de Baco. Troia

MNA N° Inv. 983.28.39

Século III d.C

[RAIZ](#) Acesso em 29.09.2025

Fig. 136 e 136 a) – Caneca de prata e marfim com representação de Baco e Eros e cenas de vindima e atributos de Baco (uma pandeireta e um tirso).

Século XIX (?)

[RAIZ](#) Acesso em 29.09.2025

Fig. 137 – Triunfo Indiano de Baco. Paineis X do Mosaico das Musas. Século IV
MNA N.º Inv.: 999.149.1 *Villa* romana de Torre de Palma.

[RAIZ](#). Acesso em 29.09.2025

Fig. 138 – Triunfo indiano de Baco (1728-1729)

PNA N.º Inv. 67/a

Urbanus Leyniers (Tapeceiro) Jan Van Orley (Pintor) Augustin Coppens (Pintor)

“A armação "Triunfo dos Deuses", tecida na oficina de Urbanus Leyniers e destinada ao rei D. João V, era constituída por seis tapeçarias. Destas, só restam quatro. A aquisição da série, que chegou a Lisboa em 1729, foi intermediada pelo embaixador D. Luís da Cunha. Sobre este assunto veja-se "SANTANA, Maria Manuela - Tapeçarias da Casa Real Portuguesa em Setecentos: a Coleção do Palácio Nacional da Ajuda [Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras]. Lisboa, 2006, pág. XV). A 1ª edição desta armação, tecida em 1717, destinava-se a uma sala do Colégio jurídico de Oudburg. A tapeçaria esteve no Palácio das Necessidades, de onde saiu para restauro antes de 1910. Segundo o Arrolamento judicial "Estes dez pannos (...) são os que devem constar do registo do palácio das Necessidades, tendo vindo [para o Palácio da Ajuda] depois de consertados...", APNA, "Arrolamento judicial dos bens existentes no Paço d'Ajuda", vol. 2, n.º 36, fl. 547

Fotografia e comentário a partir de [RAIZ](#). Acesso em 29.09.2025

Fig. 139 – Sarcófago infantil com representação de vindima, *Villa* romana de Castanheira do Ribatejo (Vila Franca de Xira). Século III.

MNA. N.º Inv. 21523 (994.20.1)

[RAIZ](#). Acesso em 29.09.2025

Fig. 140 – Desenho Francisco Valença (1882-1963). MNA. Pormenor.

Neste sarcófago, em forma de cuba, no meio de uma decoração vegetalista com parras e cachos de uvas, podem-se identificar, um à esquerda e outro à direita do *clypeus*, dois Eroles a vindimar. Este sarcófago foi datado do período entre 240/250 d. C. (Gonçalves, 2014/2015, p. 166).

Fig. 141 – Krater-de-sino de estilo ático de figuras vermelhas, representando uma cena sacrificial· Grupo de Viena 1025 MNA N° Inv. 112572

Composta por quatro adultos e uma criança à volta de um altar. Na sua face B estão figurados dois sátiros segurando um tirso que enquadram um personagem que exibe um "tympanon", ou seja, são personagens dionisiacas

Fotografia e comentário a partir de:

<http://raiz.museusemonumentos.pt/Exposicao?exbID=24>. Acesso 11.02.202

Fig. 142- Kratêr-de-sino de estilo ático de figuras vermelhas, do Grupo de Viena 1025 com representação de Sátiros e Ménade. MNA. N° Inv. 982.62.104.

Apresentam-se cinco figuras: uma feminina, duas figuras sentadas (Apolo ao centro e Ártemis do lado direito) e duas; uma outra personagem, provavelmente Hermes, figurado sobre uma rocha. A cena "B" é composta por uma dança de Sátiros e Ménade. Restam três figuras, sendo que uma delas apresenta, apenas, uma perna (sátiro); uma outra, feminina, um braço e o tronco (ménade); a terceira personagem tem cabelos negros, encaracolados e está nu (jovem sátiro).

Fotografia e comentário baseado em Kratêr-de-sino de estilo ático de figuras vermelhas. *Vasos Gregos em Portugal - Aquém das Colunas de Hércules*. Disponível em <http://raiz.museusemonumentos.pt/Exposicao?exbID=24> . Acesso em 11.02.2025

Fig. 143 – Coche de Maria Francisca Benedita com a representação do mito de Pã e Siringe no Painel lateral. (1775-1777) MNC N.º Inv. V 0023.

Fotografia: Nuno Augusto, MNC

[RAIZ](http://raiz.museusemonumentos.pt/Exposicao?exbID=24). Acesso 25.09.2025

Fig. 144 – Estatueta itifálica figurativa de bronze. Século II d. C., Bucelas. MNA N.º Inv.17907.

[RAIZ](http://raiz.museusemonumentos.pt/Exposicao?exbID=24). Acesso 30.09.2025

Fig. 145 – Estatueta itifálica figurativa de bronze.

MNA N° Inv. BUS 77

Incorporação: António Júdice Bustorff Silva

[RAIZ](#). Acesso 30.09.2025

Fig. 146 – Baco, Cíbele e Ceres representados na portinhola esquerda. Coche das Infantas (1750-1760)

MNC. N° Inv. V 0020.

Fotografia: Pedro Beltrão.

[RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

O Coche das Infantas trata-se de uma viatura de aparato, datada de meados do século XVIII, utilizada pelas quatro infantas filhas de D. José I: D. Maria Francisca, futura rainha D. Maria I, D. Maria Ana Francisca Josefa, D. Maria Francisca Doroteia e D. Maria Francisca Benedita. Ricamente decorado com motivos rocaille, nele estão representadas muitas figuras mitológicas como Vénus, Baco, Cíbele e Ceres. Este painel terá sido influenciado na gravura de Louis de Boulogne (1654-1733) e Carol Dupuis (1685-1742), datada de 1721, e intitulada "Le Terre", e as personagens são Cíbele (com a coroa de muralhas), Baco e Ceres (com a foice). Imagem e comentário a partir de <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG20451>

Acesso em 30.09.2025

Fig. 147 – Alegoria da terra. Gravura de Louis de Boulogne (1654-1733) e Carol Dupuis (1685-1742) datada de 1721 e intitulada "Le Terre". As principais divindades são Cíbele (com a coroa de muralhas), Baco e Ceres (com a foice) (1654-1733). The British Museum.

Fig. 148 – Escultura de mármore branco com representação de Hermes ou Herma bifronte de cariz dionisíaco.

Século I d.C. MNA N° Inv. 994.42.1

Fotógrafo: José Pessoa, 1994 Copyright:© DGPC

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 149 – Painel XI com representação do mito de Teseu e o Minotauro. Mosaico das Musas. *Villa Romana de Torre de Palma*. MNA N.º Inv. 999.149.1 Século. IV d.C. Fotografia: José Pessoa. DDF/DGPC

[RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 150 – Balsamário antropomórfico em forma de busto, representando um jovem fauno, sugerido pelas excrescências em forma de orelhas de caprino, na zona auricular. Séculos I d.C. - II d.C. Proveniente de Pinheiro, freguesia da Luz. Tavira. MNA N.º Inv. 17888

[RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 151 – Pintura de Sátiro com flauta de Pã.

N.º Inv. PNP1538/4

Autor: Carlos de Bragança (D. Carlos I)

1900 d.C. – 1908 d.C.

"Integra um conjunto de sete painéis com ninfas e sátiros, ao gosto da Arte Nova, pintados pelo rei D. Carlos para o seu gabinete de trabalho do Palácio da Pena, tendo ficado inacabados com a sua morte. Dois destinavam-se originalmente à face interna da porta dupla deste compartimento, como documenta uma fotografia da época"

in: <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1013511&tipo=OBJ>

Acesso em 30.09.2025

Fig. 152 – Faunos. Coche das Infantas MNC N.º Inv. V 0020.

[RAIZ](#)

Acesso em 30.09.2025

Fig. 153 – Estátua de Sileno reclinado. N.º. Inv.º. 994.50.1

Século I d.C. Teatro Romano de Lisboa

[RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 154 – Áureo de Geta, (203/208 d. C.). “Tesouro da Borralheira (Teixoso)”

No reverso está representada uma cena de "Bachannalia" (poderá simbolizar o casamento de Baco com Ariadne). Baco e Ariadne apresentam-se sentados, e em nudez divina. Aos pés de Baco, uma pantera, e por cima desta, Sileno. Em redor das figuras centrais: Bacantes e Ménades dançando, fauno (?) a tocar flauta, e uma criança no topo da cena.

Fotografia e comentário a partir de:

[RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 155 – Sileno com tirso florido na mão direita e o braço esquerdo enlaçando um Sátiro. Painel III do Mosaico das Musas. MNA N° Inv.999.149.1.

Fig. 156 – Sileno. Coche de D. Maria Francisca de Sabóia, pormenor. N° Inv.V0003 (1660-1666) Fotografia José Paulo RuasDisponível em [RAIZ](#) Acesso em 30.09.2025

Fig. 157 – Sileno. Pormenor. Cabeçal dianteiro do Coche do Embaixador. MNC N° Inv. V 0009.

Disponível em [RAIZ](#) Acesso em 30.09.2025

158 – Cabeça de Tyche / Fortuna/Cíbele

MNA N° Inv. 994.9.3. Século I. Mértola. Fotografia: José Paulo Ruas.

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=110187&tipo=OBJ>

Acesso em 30.09.2025

Fig. 158 – Baco, Cíbele e Ceres. Coche das Infantas MNC N° Inv. V 0020, viatura de aparato, datada de meados do século XVIII, utilizada pelas quatro infantas filhas de D. José I: D. Maria Francisca, futura rainha D. Maria I, D. Maria Ana Francisca Josefa, D. Maria Francisca Doroteia e D. Maria Francisca Benedita.

Disponível em <https://artsandculture.google.com/story/RQVhVYOEdBgfJQ...>

Acesso em 30.09.2025

Fig. 159 – Lucerna com representação de Diana no disco, ladeada por um cão e dois veados. proveniente das Ruínas de Troia. MNA N.º Inv. 983.464. Séculos I d.C. - II d. C. [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 160 – Denário de magistrado anónimo. Anverso: Busto de Roma, à direita, com capacete alado. Atrás a marca X. Bordo delineado por pontos. Reverso: Diana com a aljava ao ombro, numa biga puxada por dois veados, à direita. Segura as rédeas com a mão esquerda e com a direita uma tocha. Em baixo um crescente. No exergo: [ROMA]. Bordo delineado por uma linha.

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 161 – Estátua de Diana. Séculos XVII-XVIII. Quinta do Marim.

MNA N° Inv. 999.138.1

Disponível em: [Legenda da Diana, 1600 \(c.\) e 2019, Museu Nacional de Arqueologia, Portugal – Arquipélagos](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 162 – Modelo para a estátua de Diana que se conserva na fachada do Palácio de Belém, voltada para a Praça Afonso de Albuquerque. 1770 d.C. José Joaquim Leitão. Local de Execução: Oficina de Joaquim Machado de Castro. Lisboa. MNAA. N° Inv. 54 Esc.

Fig. 163 – Estátua de Diana. Palácio da Presidência da República. Belém. Fotografia Filomena Barata

Fig. 164 – Gravura com representação de Diana no banho, acompanhada de ninfas e Acteon entre elas disfarçado. 1700

PNA N° Inv. 53146/42 Jacques Coelemans, (1654?-1735); (Gravador) Othon Venius, (1558-1629) (Pintor).

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 165 – Representação no mito de Seléne e Endímion. Coche de D. Maria Francisca Benedita, painel lateral inferior esquerdo, frente. (1775-1777). MNC N° Inv. V 0023

[RAIZ](#)

Acesso em 30.09.2025

Fig. 166 – Lucerna encontrada na *villa* romana de Freiria (S. Domingos de Rana, Cascais) tem representada no disco a deusa Diana, divindade que, como se sabe, superintendia às actividades venatórias. Fotografia Guilherme Cardoso.

Fig. 167 – Vénus. Século II d. C. MNA N° Inv. 14709

Torre d'Ares. Fotografia José Pessoa

Disponível em

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=110237&tipo=OBJ>

Acesso em 30.09.2025

Fig. 168 – Vénus atando a sandália. Século III. MNA. N° Inv. 2006.355.4. Quinta das Longas.

Disponível em [RAIZ](http://raiz.museusemonumentos.pt). Acesso em 30.09.2025

Fig. 169 – Coche das Infantas (pormenor). Painel com representação de Afrodite nadando, por entre os seus filhos Eroses ou Cupidos. 1750 d.C.-1760 d.C. MNC N° MNC N° Inv. V 0020.

Disponível em [RAIZ](http://raiz.museusemonumentos.pt). Acesso em 30.09.2025.

Fig. 170 – Vénus e Cupido. Óleo sobre tela. B. del A Paris Chez N. Bonnard

Século XVIII d.C.

Autor desconhecido. PNA N° Inv. 41382.

Disponível em [RAIZ \(museusemonumentos.pt\)](http://raiz.museusemonumentos.pt). Acesso em 30.09.2025

Fig. 171 – Vénus e Cupido. Século XVIII d.C. Autor desconhecido. PNA N° Inv. 41382.

Disponível em [RAIZ \(museusemonumentos.pt\)](http://raiz.museusemonumentos.pt). Acesso em 30.09.2025

Fig. 172 – Vénus Capitolina apoiada sobre base, ladeada de um golfinho montado por dois pequenos cupidos alados. Palácio Nacional da Ajuda. N.º Inv. 43260

Século XIX d.C. Autor desconhecido.

Transferência - Casa Real

Disponível em [RAIZ \(museusemonumentos.pt\)](http://raiz.museusemonumentos.pt). Acesso em 30.09.2025

Fig. 173 – Marte e Vénus surpreendidos por Vulcano. John Lindsay Lucas MNMC N.º Inv. 6050; T774. 1530 d.C. - 1550 d.C. Flandres.

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 174 – Pedra de anel com representação de Marte Ultor. Cidade da *Ammaia*, Marvão. Século II MNA N° Inv. Au 1201. Publicada por Cravinho, G. (2010), "Some engraved gems from Ammaia". In *Pallas*, 83, p.13-33. Presses Universitaires du Mirail.

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 175 – Fundo de pátera com dedicatória a Marte.

MNA N° Inv. Au 112. Quinta do Paiço, Carriça (entre o Porto e Braga),

“Esta pátera de época romana que pertenceu à colecção de Teixeira de Aragão, actualmente integra as colecções do Museu Nacional de Arqueologia.

Ao centro, em relevo, apresenta a figura de MARS - ou de uma divindade guerreira indígena sincretizada com este deus latino -, representado como um legionário. A legenda corre em redor, junto à orla do disco. A fórmula final, V(otum). S(olvit). L(ibens). M(erito), evidencia claros objectivos votivos. Porém, a interpretação global da legenda não se tem revelado consensual. (...). A preciosa oferenda - de prata, com letras incrustadas a ouro - foi depositada num santuário, ou templo, consagrado a Marte: a evidente representação do deus romano, ao centro da pátera, na sua convencional pose de legionário, não deixava margens para dúvidas quanto ao nume que se invocava; apenas a sigla S com que se iniciava a epígrafe remetia - de forma aliás plena de discrição, quase intimista - ou para a sua expressão gaulesa, Segomo, ou para o seu intrínseco cariz como numem protector dos militares, ao ponto de com eles se metamorfosear, Sagatus; se esta última hipótese nos pode parecer mais provável quer por ser uma simples forma adjectival latina, quer pelo incontornável paralelo asturicense, quer ainda pela sua plena adequação à figura de Marte em traje de soldado já a primeira poderá apelar a seu favor o inquestionável carácter "galo-germânico" do antopónimo Saurius, que suposemos como gentílico do beneficiário deste voto. (...) Transcrição: S(egomoni vel Sagato). ARQVI(us). CIM(ini filius) L(ucio). SAVR(io). V(otum). S(olvit). L(ibens). M(erito) Tradução: A Segomo ou Sagatus, Arquius filho de

Cimin(i)us, por Lucius Saurius o voto cumpriu de bom grado e com razão”. (Ribeiro, J. C. 2002).

Fotografia e comentário a partir a partir de: [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 176 – Marte Nº Inv. MML00402. Século XVIII

Estátua de Marte, em madeira entalhada e dourada, onde se apresenta com o galo, seu símbolo animal. Trata-se de uma estátua de Francisco António, escultor da Fundições de Canhões, que faleceu em fins do séc. XVIII, e foi substituído, no lugar de escultor da Fundação por João José de Aguiar. Marte (Nº Inv. MML00402).

Fotografia e comentário a partir de

[REDE DE MUSEUS MILITARES E COLEÇÕES VISITÁVEIS DO EXÉRCITO \(exercito.pt\)](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 177 – Estatueta de Eros alado MNA Nº Inv. E 1797

Proveniente de Freixo. Marco de Canavezes.

Doado ao MNA pelo Dr. Manuel de Vasconcelos em Outubro de 1908

[RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 178 – Lucerna com Eros cavalgando golfinho.

MNA Nº Inv. 2001.5.667. Séculos I a.C. - I d.C. Torre de Palma.

Lucerna de volutas do tipo Dressel/Lamboglia 11B, incompleta. A decoração moldada, no disco, representa Eros cavalgando um golfinho e tocando uma flauta dupla. A orla é de tipo Loeschke IIIa, lisa. O engobe é vermelho acastanhado»

Fotografia: Matthias Tissot – MNA

Fotografia e comentário a partir de: [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 179 – Anel de sinete com representação de Eros Alado. MNA Nº Inv. Au 8. Séculos I-II d.C.

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 181 – Réplica de Escultura de Antonio Canova. Amor e Psique. 1793. PNA Nº Inv. 43259. O original encontra-se no Louvre.

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 182 – Estatueta de Fortuna em bronze. MNA N.º Inv.17905. Século I. Lameirancha, Torres Novas

Fotografia: José Pessoa DDF

“Estatueta de Fortuna representada por uma mulher jovem envergando uma longa túnica e coroada por um pequeno diadema. Segura, na mão esquerda, uma cornucópia dupla, cheia de elementos vegetalistas; a mão direita apresenta-se em posição de segurar o leme do Destino, embora ausente. Trata-se de uma peça de grande qualidade, por certo cópia de um protótipo clássico, executada muito provavelmente na época de Augusto e produto de importação. As suas características físicas apontam para um culto doméstico, de larário.”

Fotografia e comentário a partir de: [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. – 182 a) Desenho: Guilherme Glodmiro Gameiro 142. Fortuna. Lameirancha. *Arqueologia. Álbum de Desenho*, 2.º Volume. M. E. D.or L. de V. Desenho N.º 143. p. 30.

Fig. 183 – Denário com representação de Vitória. MNA N.º Inv. Au 804. (85 a.C.) Anverso: Cabeça masculina à direita, com atributos de Apolo, Mercúrio e Neptuno (asas de Mercúrio, diadema de Apolo e tridente de Neptuno). Atrás e em baixo o que parece ser um arco. Reverso: Vitória alada numa quadriga, à direita, segurando rédeas com a mão esquerda e coroa na direita. Por cima dos cavalos: CVIII. No exergo: L.IVLI.BVRSIO

Proveniência: Pancas, Santana de Carnota, Alenquer.

Fotografia e comentário a partir de: [RAIZ \(museusemonumentos.pt\)](#)

Acesso em 30.09.2025

Fig. 184 – Denário de Vespasiano. “A moeda apresenta falha na orla, não revelando, portanto, parte da legenda. Anverso: Cabeça de Vespasiano, laureada, à direita. À volta: IMP CAES VESP AVG P M CO[S I]III CEN. Reverso: Ao centro: mãos cruzadas, segurando espigas de milho, papoilas e caduceu. Em cima e à volta: FIDES PVBL.”

MNA N.º Inv. 2007.54.3. (73 d. C.)

Fotografia (Luísa Oliveira) e comentário a partir de:

[RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 185 – Mercúrio segurando com a mão esquerda o caduceu. Sobre a cabeça o *petasus*, de abas largas, característico dos viajantes. Na mão direita segura a parte superior da bolsa. Monte Molião. Monte Molião.

MNA N.º Inv. 17906. Século II.

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 186 – Coche do Infante D. Francisco. 1715 d.C. No apainelado lateral, está representado o Mito de Mercúrio matando Argos.

MNC N.º Inv. V 0015

Disponível em [RAIZ \(museusemonumentos.pt\)](#) . Acesso em 30.09.2025

Fig. 187 – Musa Erato representada em lucerna proveniente de Troia

MNA N.º Inv. 983.461.3. Século I.

Disponível em [RAIZ](#). Acesso em 30.09.2025

Fig. 188 – Friso de tampa de sarcófago: filósofos e Musas. Proveniente do Convento de Chelas

Século III d.C.

MNA N.º Inv. 994.21.1

Fotografia José Pessoa DDF/DGPC

Disponível em [RAIZ](#)

Fig.189 – Tapeçaria representando o “Triunfo de Apolo”, com as Musas, destinada ao rei D. João V. PNA N.º Inv. 69. Fabricado na Oficina de Urbanus Leyniers (1728 d.C.-1729 d.C.).

Fig, 190 – PNA N.º Inv. 55533 Século XIX

Columbano Bordalo Pinheiro. Século XIX.

Apolo, sentado num carro imaginário, conduz uma parelha de cavalos malhados, cujas rédeas segura na mão esquerda. Vem acompanhado de três musas, duas à sua direita e a outra à sua esquerda. Faz parte de um conjunto de três pinturas

encomendadas a Columbano, para decorar uma sala do Palácio de Belém. Com a redecoração de 1929, foi transferida para o Palácio da Ajuda.

Disponível em [RAIZ](#)

Acesso em 30.09.2025

Fig. 191 – Painel IX do Mosaico das Musas com a representação de Hércules enfurecido, nele figurando IX (Mégara e Hércules) MNA N° Inv. 999.149.1. *Villa romana de Torre de Palma, Monforte*

Trata-se do momento dramático em que Juno/Hera, enciumada por mais uma relação extramatrimonial de Zeus, enlouquece o herói, que não reconhece os filhos e mata-os. A expressividade do rosto de Mégara denuncia esse momento de pavor.

Fotografia e comentário a partir de: [RAIZ](#)

Acesso em 30.09.2025

Fig. 192 – Baixo-relevo de Hércules. MNA. N° Inv. 994.5.2.

Incorporação: António Júdice Bustorff Silva

Disponível em [RAIZ](#) Acesso em 30.09.2025

Fig. 193 – Hércules representado como alegoria da Pátria. Coche de D. Francisca Benedita. MNC. N° Inv. V 0023. Disponível em [RAIZ](#) Acesso em 30.09.2025

Fig. 194 Coche da Coroação de Lisboa, séc. XVIII, Lisboa, madeira, dourado e pintura a óleo. MNC N° Inv.V 0007. Fazia parte do cortejo da Embaixada ao Papa Clemente XI, enviada a Roma pelo rei [D. João V](#), em 1716

Disponível em

<https://artsandculture.google.com/asset/coche-da-coroa%C3%A7%C3%A3o-de-lisboa-autor-desconhecido/DwGRX3tcrEOF1Q?hl=pt-PT>

<https://artsandculture.google.com/story/VQWR3YZJ242zlg?hl=pt-PT>

Acesso em 30.09.202

Fig. 195 – A Fama Coroando Euterpe N° Inv. Pin 52

José Malhoa. Século XIX. Museu José Malhoa. Disponível em [RAIZ](#)

Lista de abreviaturas gerais

Nº Inv. = Número de Inventário

Fig. = Figura

Tab. = Tabela

Cf. = *confer* (compare-se)

Id. / Ead. = Idem / Eadem (mesmo autor)

vv. = Versos

Lista de abreviaturas de entidades

IPC = Património Cultural IP

MNA = Museu Nacional de Arqueologia

MNAA = Museu Nacional de Arte Antiga

MNC = Museu Nacional dos Coches

MNMC = Museu Nacional Machado de Castro

MMP = Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

MNAC = Museu do Chiado/Museu de Arte Contemporânea.

MNAz = Museu Nacional do Azulejo

Autores mencionados no texto e abreviaturas

- Apolodoro
 - Bibl. (*Biblioteca*)
 - Apollod. Bibl. (*Biblioteca*)
- Aristófanes
 - Av. (*As Aves*)
 - Nub. (*Nuvens*)
 - Ran. (*Rãs*)
- Ésquilo
 - PA. (Prometeu Agrilhado)
- Eurípides
 - Bacch. (*Bacantes*)
 - Med. (*Medeia*)
- Heródoto
 - Hdt. (*Histórias*)
- Hesíodo
 - Theog. (*Teogonia*)
 - Op. (*Trabalhos e Dias*)
- Homero
 - Il. (*Ilíada*)
 - Od. (*Odisseia*)
- Luciano de Samósata
 - Dial. Deor. (*Diálogo dos Deuses*)
 - Assem. Deor. (*Assembleia dos Deuses, Diálogo VIII*)
- Píndaro
 - Isthm. (*Ístmicas*)
 - Nem. (*Nemeias*)

- Ol. (*Olímpicas*)
 - Pyth. (*Píticas*)
- Platão
 - Pl. (*Platão*)
 - Apol. (*Apologia de Sócrates*)
 - Symp. (*Banquete*)
 - Criti. (*Crítias*)
 - Phaed. (*Fédon*)
 - Phaedr. (*Fédro*)
 - Gorg. (*Górgias*)
 - Men. (*Ménon*)
 - Prot. (*Protágoras*)
 - Rep. (*República*)
 - Tim. (*Timeu*)
- Plutarco
 - Vit. Par. (*Vidas Paralelas*)
 - Mor. (*Moralia*)
- Sófocles
 - Ant. (*Antígona*)
 - OT (*Édipo Rei*)
- Cícero
 - ND (*Da natureza dos deuses*)
- Horácio
 - Carm. (*Odes*)
 - Epist. (*Epístolas*)
- Higino

- Fab. (*Fábulas*)
 - Macróbio
 - Sat. (*Saturnalia*)
 - Comm. Somn. Scip. (*Comentário ao Sonho de Cipião*)
 - Ovídio
 - Met. (*Metamorfoses*)
 - Fast. (*Fastos*)
 - Trist. (*Tristes*)
 - Heroid. (*Heroidas*)
 - Petrónio
 - Sat. (*Satyricon*)
 - Plínio, o Velho
 - HN. (*História Natural*)
 - Santo Agostinho
 - Conf. (*Confissões*)
 - Civ. Dei (*Cidade de Deus*)
 - Varrão
 - DCC (*Das coisas do campo*)
 - Vergílio
 - Aen. (*Eneida*)
 - Ecl. (*Bucólicas*)
 - Georg. (*Geórgicas*)
-

Introdução

A maior das motivações desta tese foi, sem dúvida, o facto de considerar que “contar e ouvir histórias” é das coisas mais enriquecedoras da nossa vida. O fenómeno não é novo, acompanha a nossa História milenar. E isso é comunicar, afinal o tema central desta tese, focalizando-nos na mitologia.

Ao reflectir a Comunicação através dos grandes mitos da Antiguidade Clássica, não foi indiferente o facto de, directa ou indirectamente, continuarem eles ligados à nossa vida, às nossas emoções e reflexões, às nossas crenças, sim, a elas, e às nossas expressões culturais: à Música, às Artes Cénicas, à Pintura, à Escultura, à Arquitetura, à Literatura e ao Cinema - às Sete Artes. Independentemente de todos os sentidos e expressões que foram adquirindo, ao longo dos séculos, os mitos gregos e romanos continuam por toda a parte.

Isto porque ainda hoje, mesmo de forma inconsciente, continuamos a conferir celebridade ou a atribuir distinções aos nossos heróis contemporâneos, criando em seu redor um conjunto infindável de narrativas, tantas vezes esquecendo que esse estatuto representou (e ainda representa), na Antiguidade e na Actualidade, a provação e a superação. O herói simboliza, também, essa nossa capacidade de controlar o selvagem irracional dentro de nós, como já o defendera Campbell.

Mas os mitos também nos questionam muito, nas suas lições sociais e moralizantes. Por exemplo, aos mortais e aos heróis, mesmo que filhos de divindades, exige-se uma longa caminhada de provações que viabilizará, ou não, a ascensão a um outro estatuto. E, tal como na vida real, é sempre mais esforçado o caminho dos que têm origens sociais ou intelectuais menos beneficiadas. Delas falaremos, ao longo desta tese: Baco; Io; Apolo e Diana que sofrerão as longas caminhadas a que estavam sujeitos a maioria dos filhos ilegítimos e amantes de Zeus.

Deuses como Zeus/Júpiter, Posídon/Neptuno e Afrodite/Vénus pertencem ainda ao Mundo contemporâneo. Monstros como a Hidra ou a Medusa, que inspiram

histórias actuais ou novas interpretações, alimentam o imaginário e o ideal fabuloso do heroico e do assustador, apesar de, muitas vezes, já não nos apercebermos da sua presença, ou de não estarmos munidos do saber que nos permite reconhecê-los de imediato, ou a percebermos devidamente a sua importância. E os monstros são, tantas vezes, as alegorias do desconhecido ou do que nos atemoriza.

Os *mythoi*, apesar de todos os múltiplos sentidos que foram adquirindo, desde que Homero usou o termo, sejam as abordagens religiosas, filosóficas, literárias, históricas, antropológicas, psicológicas ou artísticas, continuam vivos, presentes e a comunicar! E o facto de nos narrar histórias que se vão modificando com e no tempo e no espaço - não esqueçamos, existem mitos documentados iconograficamente e através da escrita desde o século VIII a. C. - faz-nos também mais aptos para reconhecer similitudes e, algo fundamental, acolher as diferenças, ou seja, a alteridade. E este é um dos aspectos que mais nos fez reflectir, porque os mitos proporcionam ao indivíduo, não só um encontro de memórias de tempos e tradições diferenciados, mas também um incentivo à criatividade, ao onírico, e ao pensamento crítico.

A mitologia permanece, nessa sua infinita capacidade de rememorar e de se recriar, de ser capaz de criar emoções, mas também padrões. Narrar, contar, explicar são, afinal, estratégias tanto individuais como sociais, que acabam por organizar discursos coerentes e criar estruturas, ao ponto de serem utilizadas em processos terapêuticos, como fez a psicanálise, que centrava a sua análise nas “forças pulsionais e inconscientes” do mito.

Os mitos gregos apontam as origens do mundo, caracterizam e descrevem as vidas e os feitos de uma ampla variedade de deuses, deusas, heróis, heroínas e de outras criaturas ou divindades ditas mitológicas. São histórias de personagens sobrenaturais, cercados de simbologia e venerados sob a forma de deuses, semideuses e heróis, que regiam as forças da natureza e do cosmos, contadas através de um conjunto de fábulas que explicam a origem dos mitos, das divindades mitológicas, que tinham nas mãos o destino dos homens e regiam o mundo, como definiu Victor Jabouille, na *Iniciação à Ciência dos Mitos*.

E é através da literatura e das "artes plásticas" que, perdida a oralidade, esses mitos chegaram ao nosso conhecimento.

Sabemo-lo, nem sempre o poder dos mitos foi libertador, como podemos aferir pela adopção abusiva, por exemplo, por vários regimes totalitários ou que defendem supremacias.

Mais do que tudo, nesses momentos, o papel do Mito pode tornar-se ainda mais importante, porque somos convidados a questionar narrativas ou a consolidar o espírito reflexivo.

Evidentemente, também há algo de psicológico, sociológico e antropológico que nos liga à mitologia e às suas fábulas ou relatos (*mythoi*) e nos remete para um imaginário ancestral, a “um tempo sem tempo” que continua a cativar todos os tipos de pessoas.

A exploração dos elementos imaginativos e fantásticos dos mitos desenvolvem, sem dúvida, a criatividade, bem como diferenciadas formas de expressão (escrita, arte, música, entre outras), fomentando capacidades analíticas e diversificadas formas de expressão simbólica e metafórica.

Os enredos que envolvem as figuras mitológicas, divinas ou heróicas, as lutas titânicas pelo poder no Olimpo, despertam a atenção de todos, mesmo os mais novos, que lhes conhecem os nomes e reconhecem atributos.

Numa sociedade tão competitiva como a actual, é também bom lembrar como a cultura mitológica grega que assentou tanto na ideia de desafio e concursos, onde os vencidos tinham, por vezes dramáticos destinos, continua a acompanhar-nos. Pensemos apenas em alguns exemplos de concursos musicais, como o descrito por Pausânias (*Descrição da Grécia* IX. 34.3) onde às pobres Sirenes, derrotadas pelas Musas no concurso de canto, são roubadas as asas, tornando-se o símbolo de vitória das Musas que se fizeram coroar por elas; o concurso musical entre Apolo e Pã e o castigo infligido a Midas, por ter escolhido a música de Pã; o concurso de bebida entre Baco e Hércules; o concurso que origina o “Juízo de Páris”, ou ainda o concurso de Aracne e Atena/Minerva que foi desastroso para a primeira, porque se havia atrevido a competir com a divindade.

Tal como os concursos, a trama e a tapeçaria, de que é senhora Atena/Minerva, são constantes nos atributos de divindades ou figuras mitológicas, como se verifica com Penélope que, através dela, sobrevive à espera prolongada de Ulisses, herói que, por sua vez, tinha conseguido casar com ela, por se ter submetido a fazer uma corrida com o pai da amada.

É, por tudo isso, por essa imensa complexidade e prodigalidade de deuses, que o Mito nos continuará a acompanhar. Porque também nos eterniza, através da teia infinita das suas narrativas que atribuem um significado a vários aspectos da vida. Afinal, o Mito acaba por aproximar-se do conto, em algumas das suas características, embora tratando-se de uma “história sagrada”, como já o definia Mircea Eliade.

Pelas dúvidas que nos coloca e pelas infundáveis abordagens que viabiliza: socio-culturais, psicológicas e mesmo políticas, onde o mito e o conhecimento do Passado tantas vezes foram manipulados e instrumentalizados a bem de certas ideologias, ou mesmo quando constatamos que “estudos clássicos” se deixaram impregnar, amiúde, de conceitos conservadores, elitistas e mesmo excludentes, ainda assim o mito permanece e

Não esqueçamos, o Mito, como a História em geral, e o mundo antigo, em particular, “tem servido tanto para os usos mais retrógrados e opressivos, como para os mais libertários” (...) A Antiguidade “serviu tanto para oprimir quanto para liberar (Feitosa & Funari, 2024, pp. 18-19).

O mito provoca-nos, quando, aos olhos de mulheres e homens do século XXI, nos sentimos confrontados com as situações injustas ou desumanas de que estão impregnados. O Mito também nos inquieta e revolta sobremaneira, através das múltiplas narrativas em que as mulheres foram estupradas e violentadas e que, nos nossos dias já não podemos romantizar, como afirma bem afirmou André Simões, no “Encontro sobre Mitologias”, recentemente realizado na Faculdade de Letras de Lisboa, em Outubro 2025.

Consideramos hoje que valeria a pena ter direccionado mais profundamente a análise de alguns dos mitos, designadamente no que se refere à ideia da “mulher como tentação”, desafiando deuses ou heróis de diversas formas, como é o caso das Sirenes, de que falaremos noutro momento. Mas a escolha teve de ser outra,

porque nos cingimos à representatividade de alguns mitos recorrentes, em museus específicos, e à escolha de elementos que contribuíssem para a elaboração de materiais comunicacionais.

A estes temas relacionados com a violência de género se têm dedicado muitos dos que têm aprofundado a recepção e usos da Antiguidade, designadamente Pedro Paulo Funari, Semíramis Corsi Silva, Pauline Scmitt-Pantel e Lourdes Feitosa, que, aliás, assume que esta temática se tornou mais frequente ao longo das últimas décadas do século XX. Podemos, ainda, mencionar Gabriela Isbaes, Pilar Pavón, entre tantos outros que se têm debruçado sobre este assunto. A obra coordenada por Caroline da Silva Soares, Pablo Gatt e Tamara Silva Chagas (organizadores) *Representações do Feminino na Antiguidade e no Medievo*, datada de 2022, é espelho dessa preocupação em tentar reflectir de que forma a imagem da mulher tem de ser repensada, pois a História foi geralmente construída por homens, legitimando ideias relacionadas com a inferioridade de género.

De notar, ainda, o sistemático trabalho desenvolvido pelas *Messalinas* USP - Grupo de Estudos sobre Género e Sexualidade na Antiguidade, um grupo de cooperação académica, sediado na USP, que reúne pesquisadores que trabalham com os estudos de género na análise da Antiguidade.

Gostaríamos, também, de ter reflectido um pouco mais sobre a forma como a sexualidade se manifesta de formas tão diversas nas narrativas mitológicas, tornando-a, de facto, uma expressão da diversidade, tema que nos parece ser do maior interesse, no mundo contemporâneo, mas tal não foi viável, dado o âmbito desta tese. No entanto, o aprofundamento dos estudos em torno destas temáticas tem vindo a comprovar que, quer no universo das divindades, quer das humanas, há uma multiplicidade de situações que não se circunscreve à visão elitizada e idealizada pela História feita no masculino.

O mito também nos pode perturbar - veja-se o momento em que vemos ser infringido um castigo eterno a Prometeu, deus dos artesãos a quem os oleiros atenienses honravam, celebrando festas, porque roubou o fogo à divindade, para o entregar aos Homens. Prometeu assume ao longo do tempo duas feições: por um lado, ele é o “burlador e ladrão”, que engana Zeus no momento do ritual,

ao ponto de lhe provocar a fúria de Zeus, por outro lado, representa o “humanista”, como bem o exprimiu José Pedro Serra, em conferência no âmbito do “Encontro de Mitologias” (FLUL. 2015).

Este episódio é evocado no *Prometeu Agrilhado* de Ésquilo, centrando-se no Titã que, por ter entregado o fogo aos Homens, será condenado a um profundo sofrimento - em *As Aves* de Aristófanes, onde o astuto Prometeu instiga a revolta das aves contra os deuses, ou no diálogo de Luciano, no século II, intitulado “Prometeu e Zeus”, quando o Titã pede a Zeus que o solte. Mas continuou a merecer, ao longo dos séculos, grande atenção em obras artísticas e literárias, que vão alterando o sentido da própria narrativa, reconstruindo-o. O mesmo episódio será representado de múltiplas formas. Entre nós, a sua expressão é também enorme, podendo, a título de exemplo, recordar a obra inacabada e incompleta de Guerra Junqueiro, no seu *Prometeu Libertado*, onde o autor apresenta o Titã como um rebelde que se insurge contra a tirania, bem como o político, pedagogo e poeta português João de Barros (1881-1960), na sua obra *O Canto de Prometeu*, também ele um grito contra a opressão, e por Jorge Silva Melo que, em 1997, levou à cena, no Teatro da Comuna, três peças sobre o tema: “Prometeu: rascunhos à luz do dia”.

Cabe-nos afirmar o nosso distanciamento face a uma visão acrítica, em que o “receptor” desempenhava um papel estático em relação à “herança clássica” e, mais ainda, da ideia de que tudo o que herdámos é intocável ou inquestionável.

Assim, nesta tese, embora nos venhamos a focar na identificação de mitos, nos museus seleccionados, e em caracterizar a sua representação iconográfica, verificando recorrências dos temas mitológicos existentes, centrámo-nos, fundamentalmente, em tentar criar bases para os conteúdos que possam desenvolver, futuramente, e contribuir para a criação de elementos comunicacionais nos museus. Embora não nos tenha sido possível produzir elementos comunicacionais para todos os mitos seleccionados, durante a elaboração desta tese, partilharemos, no entanto, os já disponíveis e apontaremos no “Plano de Comunicação” (anexos II e III) a tipologia de ações a que se podem desenvolver.

Como veremos noutro momento, dedicado à caracterização dos espaços, alguns dos museus seleccionados situam-se em imóveis que têm *per se* relevância histórica, onde habitam, desde a sua construção, divindades mescladas com alegorias. No entanto, nem sempre as narrativas mitológicas que fazem parte do seu acervo móvel ou integrado são dialogantes com as pessoas que procuram os museus como fonte de partilha. Há, portanto, um longo caminho a percorrer, no sentido de haver uma comunicação efectiva, sobre a temática que nos ocupa. A nosso modo, dispusemo-nos a fazer um conjunto de propostas que consideramos poderem constituir como que ponto de partida, para que os acervos dos museus se tornem mais comunicantes com quem deles se aproxima, motivados pelo mais diverso tipo de interesses. E, sem dúvida, a mitologia poderá ser um relevante tema, para conhecimento e reflexão, mas, também que viabilize a sociabilidade e integração, pois as narrativas mitológicas também são inclusivas, como veremos.

Não pudemos obviar a fazer o nosso próprio périplo, em torno dos museus, da mitologia e da história do mito, pois seria impossível escolher um caminho se não tentássemos perceber diversas abordagens e o tanto que se tem reflectido em seu torno. É, pois, estritamente pessoal, o caminho que ficará plasmado aqui.

Teremos, não obstante, de sublinhar a existência de inúmeros estudos publicados e de várias sínteses editadas, durante todo o século XX e primeiro quartel do XXI, em torno dos acervos dos museus. No entanto a sua comunicação é genericamente de cariz académico, poucas vezes partilhado com uma comunidade mais abrangente *in loco*.

Também existem notáveis sínteses sobre a história do mito e das correntes filosóficas, que nos viabilizaram o caminho. Destacamos as marcantes obras de Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios*, entre tantas outras de sua autoria, a tão marcante obra *A Religião grega arcaica y clássica* do helenista e historiador das religiões Walter Burkert (1931-2015): o *Manual de iconografia* de Miguel Ángel Elvira Barba, centrando-se na iconografia; *Introdução à Filosofia do Mito* de Luc Brisson. *Uma História Pessoal: os Mitos Gregos*, de Pauline Pantel: ou,

ainda, de José Luis Espejo e Diego Méndez em *El árbol de los mitos*, publicada pela Editorial Base, em 2022.

Não foi tarefa fácil a selecção, quer das narrativas mitológicas a tratar no âmbito desta tese, quer no que respeita aos espaços seleccionados, mas também à “arqueologia” dos seus acervos, até tendo em atenção as características muito complexas da maioria das colecções que integram os museus portugueses, a exemplo dos que serão objecto de análise mais detalhada. E, ainda, porque não existe qualquer campo temático como “*representações mitológicas*” dentro da maior plataforma dos museus portugueses, RAIZ, que seria extremamente útil, pois permitiria identificar, de forma sistemática, todas as peças com conteúdo mitológico, ajudando investigadores, professores e alunos a aceder facilmente a esse património e poderia servir de base para exposições dedicadas ao tema, roteiros museológicos ou, até, projetos de investigação comparativa.

Por um lado, há, ainda, que ter em conta que os acervos dos museus obedecem à concentração de espólios nacionais, fruto da ideia subjacente à criação dos museus nacionais - tal é o caso do Museu Nacional de Arqueologia, com um vasto e heterogéneo acervo de bens culturais provenientes de todas as regiões do território português, mas igualmente de outras nacionalidades. Por outro, temos uma dispersão característica de uma época em que os museus se criaram a partir de lógicas de “aglomeração” temática ou monográfica, contribuindo para que algumas das colecções iniciais se tivessem dispersado, a exemplo dos Palácios Reais, cujos bens móveis deram origem a museus distintos, ou, mesmo, do Museu Nacional dos Coches e de outros que vieram a integrar parte do seu acervo, como é o caso do Museu Nacional do Traje.

Numa fase inicial do nosso trabalho, tentámos fazer o reconhecimento e mapeamento de alguns dos mitos existentes nos museus, que já demos parcialmente a conhecer em anteriores edições, visando propor a criação de itinerários e percursos integrados de visita e facilitar a interpretação de narrativas mitológicas, bem como a elaboração de vários níveis de comunicação diferenciados nos museus. Era, no entanto, uma tarefa demasiado abrangente, o que nos conduziu, necessariamente a uma selecção mais apertada, para a elaboração desta tese, tanto mais que os temas mitológicos e as alegorias são

uma constante em todas as manifestações artísticas, nos elementos decorativos, de mobiliário de palácios, monumentos e jardins portugueses.

Uma das dificuldades que sentimos foi no aprofundamento da "arqueologia" de alguns dos elementos mitológicos representados nos espaços estudados, para tentar encontrar tendências culturais e artísticas, ou mesmo de autor, pois são, em muitos casos, desconhecidos e bastante dispersa está a informação relativa aos mesmos.

Uma das outras dificuldades, para lá do seu âmbito, foi verificar que, ao tentar comparar a representação dos mitos, ao longo dos tempos, nem sempre é simples aferir a "linhagem" das suas representações iconográficas, em períodos históricos diferentes. Isto porque acabamos por ser confrontados, tantas vezes, com um sincretismo, uma "hibridização" ou "transculturação", que abarca uma ideia de transferências culturais, quer quando olhamos para a Antiguidade, designadamente, as influências do Próximo-Oriente, com forte penetração no mundo grego; as greco-romanas, quer, ainda, em épocas mais recentes, onde são constantes os fenómenos de simbiose entre mitos e alegorias.

No que respeita às narrativas mitológicas, foi necessário, para se compreender as formas da sua representação marcadas também elas no tempo, tentar fazer uma leitura transversal das suas expressões em locais e tempos diferenciados. Por isso, optámos por museus e representações mitológicas em espaços diversos e com colecções de cronologias também diversificadas, cujos acervos permitem um relacionamento, através dos seus conteúdos, neste caso através dos mitos.

Não pretendemos que esta tese seja um trabalho exaustivo sobre a literatura ou iconografia referente à mitologia, ou, menos ainda, sobre o sentido profundo dos mitos, embora sejam identificados e reflectidos, mas é a forma como se podem vir a criar conteúdos para que sejam, posteriormente, comunicados, apreendidos e estudados que pretendemos desenvolver mais aturadamente.

A aproximação a uma realidade, mesmo que parcelar, não nos inibirá de continuar a questionar a importância dos mitos, que não pode ser só abordada porque nos "pertence" como herança cultural, tratando-os como se fizessem parte de um ADN inquestionável.

Tentaremos responder a questões como “Porque se perpetuam determinados símbolos e códigos culturais?”, ou “Porque se conservam esquemas de poder através de uma linguagem comum a um ou vários grupos?”, “Afinal porque nos continua a acompanhar o mito e, ao mesmo tempo, a confrontar-nos?”.

Assim, propomo-nos reflectir sobre o processo de comunicação - do latim *communicare*, que significa “partilhar, participar algo, tornar comum” - nos museus, no que respeita à mitologia, tentaremos exemplificar, através de elementos produzidos para esse efeito, de que forma se poderá comunicar as narrativas mitológicas.

Seja qual for a perspectiva por que se analisa, é um facto que o mito intrinca, indubitavelmente, com o objectivo desta tese, dedicada à comunicação, porque o mito é, antes de tudo, uma informação oral passada de geração a geração, que, gradualmente, se foi fixando.

A escolha do tema e a selecção do seu corpo de estudo foi uma decisão quase como a de uma cirurgia que corta a bisturi, centrando-se nas prioridades definidas, pelo que exigiu uma decisão firme, dada a quantidade de informação de que dispúnhamos.

Um trabalho de investigação é sempre complexo dadas as múltiplas vertentes e condicionantes a que está sujeito. Desde a escolha do tema, num primeiro momento, ainda sustentados fundamentalmente numa experiência prática, à da identificação das dificuldades de abordagem, designadamente no que respeita às balizas que temos de impor, mas também às distâncias que se levantam entre o que conhecemos e o que desejamos partilhar. Todos esses elementos conciliados pareceram, a determinada altura, intransponíveis.

Mais complexo, ainda, é o momento em que nos apercebemos já, efectivamente, que uma tese pressupõe uma abordagem peculiar e diferenciada de uma determinada temática. Não é somente um inventário. É um percurso que, embora individual, deve ter relevância social.

A literatura e iconografia não poderiam deixar de nos acompanhar sempre, como elemento fundamental, quer para a fixação das narrativas mitológicas, quer para a sua decodificação.

Para além de muitos outros textos a que nos referiremos e cuja importância foi fulcral para o desenvolvimento do nosso trabalho, destacamos os quinze livros das *Metamorfoses* de Ovídio - a maior obra herdada na íntegra da cultura latina, centrada em narrativas que vão desde a origem do mundo, relatando as transformações cósmicas, e reunindo mitos, lendas e histórias, conhecidos de gregos e romanos – que serão constante referência nesta tese. A sua leitura e conhecimento de muitas das gravuras que acompanharam, séculos mais tarde, e as suas traduções a partir do século XVII foram fundamentais para quem se quer dedicar à comunicação em torno da mitologia.

Também *A Biblioteca* de Apolodoro, onde narrativas se reúnem considerando-se o parentesco entre os personagens, ou genealogias, foi uma das obras fundamentais para esta tese, bem como, Higino (64 a. C. y el 17 d.), nas suas *Fabulae*; Marco Terêncio Varrão (115-27 a. C.), as *Odes* de Horácio (65 a. C. – 8 a. C.), entre tantas outras obras. E, obviamente, não nos podemos esquecer da *Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, uma fonte inesgotável de conhecimento, onde encontramos referência a uma multidão de divindades, ou *As Saturnálias* de Macróbio. (395-423) e a pormenorizada obra *Dionisiacas*, de Nono de Panópolis, provavelmente escrita entre 450-470 d. C.

Um dos aspectos que nos surge como tendo grande relevância para o estudo da Mitologia é o facto de, embora remetendo a uma “memória colectiva” que tantas vezes nos surge quase como homogénea, esbatendo aos nossos olhos as dissemelhanças que estiveram na sua génese, os mitos integram no seu interior uma enorme plasticidade, pois múltiplos e diferenciados são os caminhos e origens de cada um deles, e diversificadas são as narrativas que o próprio tempo lhes consignou. É a sua complexidade que, afinal, nos prende e, ao mesmo tempo, nos liberta. É dela que tentaremos falar ao longo desta tese e da forma como se pode dar a conhecer. E, por isso, não nos foi fácil libertar das infindáveis histórias que connosco conviveram anos.

Vejamos Dioniso/Baco com as suas infindáveis viagens tão bem descritas por Apolodoro, exaustivamente tratadas por Diodoro no Liv. IV da *Biblioteca*, ou nas *Dionisiacas* de Nono de Panópolis, onde são abolidas fronteiras, estados de alma, idades e mesmo sexualidades, pois é uma divindade com expressões múltiplas. É tido como mortal e imortal, uma divindade multiforme, complexa e

sem uma definição clara, tanto é deus das festas, como um deus violento e vingativo, ou um homem selvagem e ruralizado. Tanto nos surge como um “efebo efeminado”, como um homem selvagem, que, aliás, deu o título a uma tese de mestrado de Leandro Mendonça Barbosa, defendida em 2010. Surge-nos, também, como um deus ruralizado, que cresceu, fruto da perseguição de Hera, escondido nos campos de Nisa, onde cultivava a vinha. Baco é o “disfarçado de bode o filho de Sémele” e é, também, o deus vagabundo que está sempre de passagem ou de viagem, que não cria raízes em lugar algum, como o define Jean-Pierre Vernant, embora reconhecendo-lhe momentos de sedentarismo. É, ainda, o deus da máscara, como é amiúde representado, e o deus da *mania*, vagueando errante, com um cortejo de homens e mulheres em estado de transe.

Toda esta ambiguidade faz de Dioniso uma divindade com características únicas, capaz de aparecer em ocasiões religiosas e de celebrações rurais ou outras, sacralizando o vinho e a fertilidade em geral, como expande o seu culto em momentos políticos e de grandes transformações sociais, como no caso da tirania ateniense.

Paralelamente, o mesmo mito, tal como nos é narrado n’ *As Bacantes*, de Eurípides (480-405 a. C.), confronta-nos, também, com a intolerância ou rejeição face ao diferente, de que a reacção do rei Penteu de Tebas é o exemplo. Dioniso representa aqui o “outro”, o diferente, o desconhecido, de características orientalizantes, dadas as vicissitudes do seu crescimento, ou mesmo da sua possível origem distante. Não obstante, o seu culto alastra-se como uma doença contagiosa, quando ele aparece em algum lugar onde é desconhecido, “mal chega e se impõe, e o seu culto espalha-se como uma onda”, como afirmava Jean-Pierre Vernant em *O Universo, os Deuses, os Homens*.

Eurípides explora, já no século V a.C., n’ *As Bacantes*, a ambiguidade sobre a origem e identidade de Dioniso, apresentando-o como se se tratasse de um “estrangeiro”, um “bárbaro”, quando do seu regresso a casa, a Tebas. E explora, bem, essa ideia do “estrangeiro” através das suas características vingativas ou “selváticas”.

Luciano de Samósata (125-190 d. C.) fará dele e do seu séquito na "Assembleia dos Deuses" um estrangeirado, "este valentíssimo Dioniso, meio-homem como é, nem sequer grego por parte da mãe, neto de um certo mercador sírio-fenício Cadmo, e que mesmo assim foi galardoado com a imortalidade ..."

Contudo, as suas aventuras e viagens, designadamente à Índia, sempre fascinaram, quem sabe devido ao interesse que nos foi transmitido pela obra Nono de Panópolis (final do século IV e o início do V), *Dionisiaca*, o "Triunfo Indiano de Baco".

Este tema será constantemente tratado na pintura, ao longo dos séculos, fazendo representar a divindade, no seu regresso à Hélade, acompanhada com um enorme séquito a que pertencem animais exóticos, de universos distantes, e deidades de origens igualmente distantes.

Também com Luciano somos questionados com a constante dualidade sexual de Baco, que é, aliás, amplamente figurado com características efeminadas.

Ainda Medeia que, não sendo imortal, assume características que se lhe comparam, podendo pôr-se em fuga no carro do Sol, nos confronta com o distante.

Medeia tão depressa é referida como sendo neta do Sol (Hélio) e do Mar (Oceano), como Helíade, ou Oceânide.

Sendo filha de Eetes, a princesa da Cólquida emerge como uma das figuras mitológicas gregas ligadas ao astro-rei. Também é referida, em diversas versões, como sobrinha de Circe, ou sua filha e de Hermes, ou mesmo sua irmã e filha de Hécate, a "patrona da magia", que também já marca presença em Hesíodo. Foi, por algum tempo, casada com Jasão, inscrevendo-se, também, no Ciclo dos Argonautas, que nos foi transmitido na obra *Argonáutica*, de Apolónio de Rodes (século III a.C.).

Estrangeira ou mesmo "bárbara", de origem oriental, tal como Circe, Medeia representa o distante e é "feiticeira", detentora de poderes mágicos, e de carácter sanguinário, que não recua perante a possibilidade e a iminência de assassinar os próprios irmão ou filhos. Por outro lado, ambas espelham, de

algum modo, a memória de um mundo ancestral e arcaico, intimamente ligado à natureza, pelos seus atributos de “feiticeiras”.

Contam algumas narrativas deste mito, Hera, protectora de Jasão, havia interferido junto de Afrodite para que convencesse Eros a fazer com que Medeia se apaixonasse por Jasão e a colocar-se a seu lado, casando-se ele com ela como reconhecimento desse afecto. É Medeia que auxilia Jasão a apoderar-se do Velo de Ouro que Eetes guardava.

Mais tarde, Jasão desprezou Medeia, consorciando-se com a filha do rei de Corinto, Creúsa. Repudiada, Medeia decide vingar-se e mata os seus próprios filhos e participa na pior violência que pode existir: o infanticídio, tão bem relatado por Eurípides e, séculos mais tarde, por Séneca.

Medeia, provavelmente associando-se a essa ideia do diverso, é também “conhecedora de muitas drogas” (*Polyphármakos*), como a descreve Apolónio de Rodes (3.27; 4.1677).

Por seu lado, Circe, “divina entre as deusas” (*Odisseia*. Canto 10. 400), “deusa de belas tranças” (*Odisseia*, Canto 10. 310), é essa bela maga, filha do deus do Sol - Hélios - e da ninfa Perseis, que viveu na Ilha de Aeaea, foi visitada pelos Argonautas e por Odisseu. Era uma feiticeira poderosa, “Circe das muitas poções mágicas” (*Odisseia*, Canto 10. 276.), que, com a ajuda de ervas e encantamentos, conseguia transformar os homens em animais, sendo, também, a tecelã dos destinos. Viveria num palácio encantado, cercado por lobos e leões (seres humanos enfeitiçados) e chamava em seu auxílio *Nyx* (Noite), *Chaos* ou Hécate, a tríplice deusa das encruzilhadas.

Ficou conhecida pela participação na épica de Homero, *Odisseia*, por ter transformado os companheiros de Odisseu “encurralados como porcos, em pocilgas escondidas” (*Odisseia*, canto 10. 283) e pelo papel que desempenha nas lendas dos Argonautas. De acordo com a narrativa, um ano passado no convívio de Circe, Odisseu suplicara à maga que cumprisse a sua promessa de orientá-lo no caminho de volta à ilha de Ítaca. Dotada dos poderes e conhecimentos mágicos, Circe terá orientado Odisseu recomendando-lhe que, quando chegasse ao mundo de Hades, deveria cavar uma vala “e nela deverás verter uma libação para todos os mortos, / primeiro de leite e mel, depois de

vinho doce, / em terceiro lugar de água, polvilhando a branca cevada” (*Odisseia*, canto 10. vv. 518-520).

Tinha inúmeros poderes e foi castigada por eles e por ter envenenado o seu próprio marido. Emanava uma luz ténue e fúnebre. Esta luz identificava Circe como a "Deusa da Morte". Por isso, também a relação que é feita muitas vezes com rituais de magia ligados à morte. Era associada aos voos mortais dos falcões, pois, tal como estes, Circe circundava as suas vítimas para as enfeitiçar e conseguia manipular as forças da criação e destruição através de nós nas tranças dos seus cabelos. Circe será magistralmente lembrada, entre tantas obras, na sinfonia de Pasquale Anfossi (1727-1797) *La Maga Circe* ou de Domenico Cimarosa (1749-1801) *La Circe*.

Quer Circe, quer Medeia representam, pois, o lugar do “estrangeiro” ou do “desconhecido”.

O fascínio que exerceram deu origem a múltiplas versões literárias do mito, ao longo dos séculos, e o tempo acabou por as consagrar nas mais belas obras de arte, na pintura, na música e no cinema. Lembremos a obra musical de Domenico Cimarosa (1749-1801) ou as pinturas de Alessandro Allori “*Circé* et Ulysse” (1580); Jan van Bijlert (1598) e de John Waterhouse, que produziu 118 pinturas de personagens essencialmente femininas inspiradas na mitologia e em lendas literárias, designadamente três representações de Circe, datadas de 1891, 1892 e de 1911, entre tantas outras. E *Medeia* será reescrita de tantas formas, desde a célebre obra de Luigi Cherubini (1760-1842), que foi cantada por Maria Callas, bem como em notáveis obras cinematográficas, a exemplo dos filmes de Pier Paolo Pasolini (1969) e do dinamarquês Lars von Trier, datado de 1988.

Essa relação com o diferente ou com o “estrangeiro” manifesta-se de forma ainda mais acentuada na personificação do monstruoso, como representação simbólica da alteridade, vivendo nos confins, como referiremos quando se tratar a Medusa.

Este tema tem ocupado já bastantes investigadores, recordando uma belíssima exposição sobre "História Cultural do Espelho", realizada no Rietberg Museum, Zurique, em 2019, que destacava a importância da alteridade nas culturas grega,

egípcia e romana. Nesta mostra, estava integrada a célebre Pátera da Lameira Larga, Penamacor, com a representação do mito de Perseu.

Também a personagem de Pandora tem originado inúmeros estudos, a exemplo do de Andréia Cristina da Silva e Marta Andrade, onde se levantam questões curiosas em torno da ideia já defendida por Schmitt-Pantel, publicada em *O Copo Feminino em Debate*, em 2002, sobre a utilização das narrativas míticas de criação, para construir a diferença dos sexos, característica de cada cultura e de cada sociedade. Schitt-Pantel, através da análise do mito de Pandora, em Hesíodo, sublinha a radical disparidade entre os géneros masculino e feminino. As autoras centram-se, pois, nas relações de dominação consagradas por esses mitos. E, no entanto, Pandora é dotada dos dons de tantas divindades, como refere Hesíodo.

Indubitavelmente, o mito, interrogando-se a si próprio, questiona-nos de todas as formas, porque hoje é impossível deixarmos de reflectir sobre estes temas. Já não só pela inverosimilhança e pelas questões éticas e sociais que colocam muitas das narrativas mitológicas, eivadas de violência, como o são a maioria das tragédias, ou de sexismo e misoginia, a exemplo do nascimento de Pandora, feita a partir da “terra com água” como um castigo que retira aos Humanos a Idade do Ouro, quando Zeus “em troca do fogo, ele criou para os homens um mal” (...) “um belo mal, disfarçado de bem como nos é descrito por Hesíodo, (*Theog.* vv. 570 e 585). E encontramos ainda o estupro como realidade aceite entre as divindades, existindo variadíssimos exemplos da forma como uma sociedade patriarcal e falocêntrica se espelha nas duas divindades. Através dos mitos, poderemos analisar não só estrutura patriarcal no contexto de uma determinada cultura, como a própria relação com a sexualidade.

Apolodoro (Bibl. III. 9. 2) lembra-nos o mito de Atalanta, que teve de fugir de tentativas de violação dos centauros Reco e Hileo. Embora tenha conseguido escapar, dada a sua destreza na corrida, em que “vencia homens / velozes em competições de corrida”, como refere Ovídio (Met. X. 560-561), Atalanta, que desejava permanecer virgem, terá um mau fim, quando o pai consegue, com recurso ao estratagema das maçãs de ouro, casá-la com Hipómenes (Bibl. III. 9. 2).

Lembremos, também, as metamorfoses de Zeus para levar a cabo as suas conquistas. Ovídio descreve algumas delas, no Livro VI das *Metamorfoses*, desde o rapto da Europa, sob a forma de touro, a Astéria; Leda; Dánae, entre outras. Numa das suas outras conquistas, Antíope, filha do rio/deus Asopo, o senhor do Olimpo opta por uma mais próxima do humano, transformando-se num sátiro para a conquistar (“disfarçado de sátiro, / engravidou de dois gémeos a bela filha de Nictéu” (Ovídio Met. VI.111).

E, contudo, quer Homero, que já fizera uma abordagem diversa em relação às heroínas que Odisseu viu no Hades, no Canto 11 da *Odisseia*, quer Hesíodo, no seu *Catálogo das Mulheres* ou “*EEAS*”, dão-nos testemunho da importância das mulheres nas genealogias heroicas ou mitológicas. No Proémio da sua obra, enuncia: “E agora Musas do Olimpo de doces palavras filhas de Zeus que porta a égide, cantai a raça das mulheres que outrora foram excelentes e que desataram as suas faixas misturando-se com os deuses”

O estudo dos Mitos é, pois, um manancial de informação e, através deles, podermos questionar o presente, onde, malgrado a passagem dos séculos, se manifesta ainda a violência social e doméstica diariamente e a igualdade ainda não é real, em muitas partes do mundo.

Recordemos aqui, a título de exemplo, Dafne, a ninfa caçadora que foge à perseguição de Apolo, e Siringe, que, perseguida pelo deus Pã, desaparece nos canaviais que cresciam à beira de um rio, ou mesmo o caso de Medusa, que algumas versões do mito dizem ter sido violada por Neptuno. Lo sofrerá as vinganças de Hera, vagueando metamorfoseada numa vaca uma eternidade, apenas por se ter deixado possuir por Zeus.

Seriam imensos os exemplos dessa violência exercida sobre as mulheres, como os castigos que originaram o sofrimento de Latona, mãe dos gémeos Febo/Apolo e Ártemis/Diana, ou mesmo o que rodeia o nascimento de Asclépio/Esculápio.

Também Astéria, filha de um Titã, a quem Júpiter desejava, mas que ela desdenhava, foi transformada em codorniz mandada ao mar, originando a ilha com o nome de Ortigia, mais tarde designada como Delos, “a sagrada Delos, nutridora de Apolo”, segundo Calímaco, *Himnos*, “A Ártemisa” IV 1-2, onde

Latona deu à luz Apolo e Diana (Higino, Fab. LIII. Astéria); a violação de Júpiter a Dánae, convertido em chuva de ouro (Higino, Fab. LXIII. Dánae), ou mesmo a tentativa de violação de Nesso a Dejanira (Sófocles, *Las Traquínias*; Higino, Fab. XXXIV; Apolodoro, Bibli. Liv. II, 7. 6; Ovídio, Met, Liv. VII e IX). Uma das viaturas que trataremos, onde inúmeros mitos estão figurados, o Coche de D. Maria Benedita (MNC. Inv V 0023), tem a representação do rapto de Dejanira, a quem Sófocles deu voz na tragédia *As Traquínias*. Também no Palácio Nacional da Ajuda, este mito surge representado, na designada “Sala da Música”. É, pois, recorrente a representação deste tema dos centauros que perseguem personagens mitológicas.

Séculos mais tarde, o compositor Handel, na “Aria di Dejanira”, dar-lhe-á novamente uma voz tristemente sublime.

Antonino Liberal (Met. 32. Driops) narra-nos, por sua vez, as metamorfoses de Apolo que, seduzido por Dríops, “quando a viu dançar, sentiu o desejo de relacionar-se com ela. Primeiramente, assumiu a forma de uma tartaruga. Dríope, juntamente com as outras musas, achou engraçado e construíram um brinquedo a partir da tartaruga, que ela colocou no seu peito. Ele mudou a sua forma, de tartaruga para serpente. As ninfas, assustadas, abandonaram Dríope. Apolo relacionou-se sexualmente com ela e a jovem, cheia de medo, correu para a casa do seu pai, sem contar nada aos progenitores”.

Também Cassandra, dotada do dom da profecia, filha do rei troiano Príamo, rejeitando sexualmente Apolo, que por ela se apaixonara (Homero, *Ilíada*, Canto 13, 365), é amaldiçoada e condenada pela divindade para nunca ser ouvida ou compreendida pelos outros, ou seja, que às suas palavras não fosse concedido qualquer crédito. Em Higino (ca. 64 a.C -17), nas *Fabulae* XCIII, assume-se que Cassandra, cansada de tanto dançar no santuário de Apolo, adormeceu e o deus quis violá-la. Tendo ela resistido e não consentindo, acabou por ser castigada e nem foi escutada quando tentou avisar que, dentro do cavalo de Troia, havia homens. (Higino, Fab. CVIII. O Cavalo de Tróia).

Helena, a bela Helena, é dada como raptada na maioria das versões do mito, assumindo, nas *Troianas* de Séneca (Acto Quarto 861-863), uma feição totalmente trágica, quando aceita para si própria que “Todo o casamento

funesto, triste / que traz lamentações, assassínios, sangue, gemidos / é digno de ter Helena como madrinha”. Sofrerá, até aos nossos dias, o estigma da “mais bela”.

Recordemos, também, as hierarquias e as relações de poder entre as divindades, as vinganças, que também encontram um espelho no mundo feminino. As aventuras e castigos do “Tonante”, Zeus, “que comanda as nuvens”. O “Pai dos Deuses” é muitas vezes possuído de fúrias castigadoras, como acontece com Prometeu, que aprisiona e “agrilhoa”, bem como com os Humanos, a quem castiga com um dilúvio.

E consegue torna-se totalmente pérfido, quando tenta minimizar junto da bela Hera “de alvos braços” as suas constantes traições:

“Hera, para lá também poderás ir mais tarde: / voltemo-nos agora para o prazer do amor. / Pois desta maneira nunca o desejo de deusa ou mulher / me subjugou ao derramar-se sobre o coração no meu peito, / nem quando me apaixonei pela esposa de Ixíon, / que deu à luz Pirítoo, igual dos deuses no conselho; / nem por Dánae dos belos tornozelos, filha de Acrísio, / que deu à luz Perseu, o mais valente dos homens; / nem pela filha do famigerado Fénix, / que me deu como filhos Minos e o divino Radamanto; / nem por Sémele ou Alcmena em Tebas, / esta que deu à luz Héracles, seu filho magnânimo, / ao passo que Sémele deu à luz Dioniso, alegria dos mortais; / nem pela soberana Deméter das belas tranças; / nem pela gloriosa Leto – e nem mesmo por ti própria / me apaixonei como agora te amo, dominado pelo doce desejo”.

(Homero, *Ilíada* Canto 14.vv. 313-328)

A referência ao Canto 14 da *Ilíada*, que acima transcrevemos, é fundamental, pois trata-se da primeira que faz como que o “catálogo” das amantes de Zeus, sobre o qual nos prenderemos quando tratarmos especificamente o “pai dos deuses olímpicos”. A partir daí, o catálogo amoroso de Zeus, pródigo amante/procriador, converte-se numa recorrência literária, que valeria equacionar profundamente, mas que não conseguimos aprofundar no contexto desta tese. Às conquistas de Zeus corresponderão outros mitos, como os que contam os estratagemas da divindade.

Zeus, através dos poetas e tragediógrafos, mantém com Hera uma constante ambiguidade, ora desejando-a, ora maltratando-a e atribuindo-lhe características de “intratável de manhas Malignas” (Il. Canto 15.v. 14), chegando mesmo a admoestá-la, como acontece no momento em que Hera, na Guerra de Troia, manifesta o seu apoio aos gregos, acusando-a de “malevolência funesta”:

"Lembras-te de quando foste suspensa de cima, quando dos pés / te suspendi duas bigornas e nos teus pulsos coloquei uma pulseira / de ouro inquebrantável? No meio do éter e das nuvens / ficaste suspensa. Os deuses indignaram-se no alto Olimpo, / mas não lograram aproximar-se para te soltar".

Homero, *Ilíada* Canto 15. vv. 17-22.

Também na *Ilíada*, há uma referência a Zeus que ameaça “espancar à bofetada” Hera. (Il.15.16-23).

Hesíodo menciona na *Teogonia* (Theog. vv. 886-944) as companheiras de Zeus, Métis, Témis, Maia, “a filha de Atlas gerou o ilustre Hermes”; “a cadmeia Sémele lhe gerou um filho ilustre, unida a ele com amor”, Deméter, Mnemósine, Latona, Hera, e Alcmena que “gerou o forte Héracles, unida com amor a Zeus que amontoa as nuvens”.

Em Ovídio (Met. Liv. IV), encontraremos novamente listadas algumas das conquistas do deus: Europa, Astéria, Leda, Dánae, Mnemósine, entre outras.

Na sua obra *Arte Y Mito, Manual De Iconografia Clasica*, Miguel Ángel Elvira Barba, no capítulo “Las amantes de Zeus”, faz um detalhado retrato dos amores de Zeus, dedicando-lhe particular atenção, pelo que obviemos a deter-nos aqui na sua caracterização, neste contexto específico.

Não é descurada no role dos amantes de Zeus a única conquista masculina que lhe foi reconhecida, no episódio do rapto de Ganimedes, quando o deus usufrui, uma vez mais, do seu estatuto de divindade suprema que não consegue ceder aos seus caprichos, embora Homero (Il. Canto 20. vv. 233-234) refira apenas que “Arrebataram-no os deuses para servir o vinho a Zeus, / Por causa da sua beleza, para que vivesse entre os imortais.”

Píndaro, no século V, na 1ª “Ode Olímpica” (vv. 41-44), também mencionará Ganimedes, chegado ao “palácio/de Zeus mui venerado. / Aí, mais tarde, chegou também Ganimedes, / para prestar a Zeus serviço igual”.

Embora a homossexualidade fosse aceite na sociedade greco-romana, já nem sempre o é, quando associada às narrativas mitológicas, motivo pelo que, alguns autores, como Ovídio, (*Fastos*, Liv. VI vv. 42-42), referem Ganimedes a propósito da ira de Hera, pois duas coisas a incomodavam, uma delas “afligiam-me o rapto de Ganimedes e o juízo ideu”. Também Luciano de Samósata (125-190 d.C.) *Luciano*. [VIII], na “Assembleia dos Deuses”, se dedica a satirizar a intensa paixão de Zeus por Ganimedes, designando-o mesmo como andrógino.

Sobre a intensidade dessa paixão, Jorge de Sena deixar-nos-á, do nosso ponto de vista, um dos mais belos poemas escritos em português, publicado em 1969, na *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*, “Ganimedes”

“Ganimedes”

“Os pensamentos pastam na verdura,
balindo mansamente em torno dele,
e o rio corre sussurrante em pedras
que as sombras do arvoredado fazem negras.

Numa árvore se encosta o tronco magro
que os cotovelos finca nos erguidos joelhos,
enquanto as finas ancas pousam na verdura
e de uma sombra entre elas pende uma brancura.

Delicados e firmes, os lábios se contraem
na tersa flauta em que os seus dedos dançam
ao mesmo tempo segurando-a leves.
Quase é silêncio a curta melodia.

Do fundo e vítreo azul que imobiliza
o campo e o arvoredado, um ponto negro vem

crescendo em asas, garras, bico adunco
entreaberto à frente de sanguíneos olhos.

E adeja no alto, imensa e monstruosa,
uma ave gigantesca. Os pensamentos sentem-na,
que os faz fugir, dispersos, assustados.
A melodia se suspende. O pastor olha.

Numa surpresa vê que as asas se desabam
sobre ele, escurecendo e recobrindo tudo.
Quando abre os olhos, elas voam vastas
entre ele e o azul, e as garras pela cinta o cingem.

Lá em baixo o rio brilha entre o arvoredos,
e pontos brancos, vagos, são o seu rebanho.
O bico hiante à sua boca chega
numa doçura a atormentá-lo inteiro.

E a negridão se acende pouco a pouco
de um resplendor de carne que é o do céu em volta,
e que o rodeia e rasga de um calor ardente
em que o seu corpo avança como um róseo dardo.

Mas quem avança em quem? O deus se entrega,
ou é quem viola, e como, o corpo arrebatado?
Quem é o senhor de quem? Ou sempre, ou mutuamente?
Ou cada um se humilha à sujeição do outro.

E mais: sem que o soubesse, aquele humano estava
já destinado às garras longamente curvas?
Ou por acaso foi que o deus se apaixonou?
E essa paixão durou? E que destino teve

o rebanho dispersado em susto? E a flauta
que entre a verdura mal se vê, perdida?

E o corpo do pastor, que pensa agora?
Só isto – o decisivo – não sabemos”.

Jorge de Sena em *Perigrinatio Ad Loca Infecta*

A complexidade de Zeus não deixa de nos surpreender, pois se, por um lado, pode veicular as características patriarcais da sociedade grega, nos aspectos antes referidos, por outro, ele representa Dike, a Justiça, atributo que Hesíodo lhe confere nos seus *Trabalhos e Dias* - o “prudente Zeus” que contribui para uma sociedade mais harmoniosa e que, inclusivamente divide o poder entre os seus irmãos:

“(…) Zeus tonitruante que habita as excelsas mansões, / Escuta, olha e ouve, harmoniza as sentenças com a justiça, / tu mesmo”. (Hesíodo, Op. vv.8-10).

Apolodoro mencioná-la-á como filha de Zeus e de Témis, portanto, uma das Horas (Apolodoro. Bibl. 1.3-1)

Não podemos aqui aprofundar a ambiguidade de Éris, filha de *Nix*, que nos é apresentada por Homero na *Ilíada* (Canto 11.v. 3) como a Discórdia, emitindo um “grito enorme e terrível” (Canto 11. 10-13), para incitar os Aqueus a “guerrear e combater”, e “sempre furibunda, / irmã e amiga de Ares matador de homens” (Canto 4.vv. 440-1).

Vergílio situou a “Discórdia desvairada” no mundo dos mortos e descreveu-a como a uma górgona, com “a sua cabeleira de víboras presa com fitas sangrentas” na companhia de outras soturnas abstrações (Doenças, Medo, Velhice, Sono, irmão da Morte, Tormento, Indigência (Aen. Livro VI. 275, 280-81).

No “Juízo de Páris”, desempenhará um papel fundamental. Será Higino, (Fab. XCII), “Juízo de Páris”, o primeiro a falar na ‘maçã’ lançada por Éris, no casamento de Peleu e de Tétis, para o qual não fora convidada, e, depois dele, outros autores o repetiram, a exemplo de Luciano, no “Diálogo dos deuses” e de Apolodoro (Epítome 3.1.” A maçã da Discórdia. Julgamento de Páris. Rapto de Helena”).

São, pois, mulheres as divindades que se apresentam ao concurso e é a Éris que provoca a situação, como se a “tentação e o mal” se expressassem de forma feminina, conduzindo a uma guerra que foi tratada epicamente, num mundo de violência.

Éris gerou 15 filhos, personificações e abstrações como ela, representando dores, sofrimento, massacres, litígios, batalhas, combates, fome, mentiras

Na mitologia, encontramos, também, vastos exemplos da violência ou da vingança de divindades femininas exercida, quer sobre homens – recordemos o caso de Acteón – quer sobre outras mulheres, como as conhecidas vinganças de Hera ou de Atena. Mas as mulheres também exercem violência sobre si próprias, entregando-se mesmo à morte, a exemplo de Dejanira, a que nos referiremos de seguida, ou de Fedra.

Mas também encontramos em Plutarco em *A coragem das mulheres*, inúmeros exemplos de mulheres cujas “virtudes” e bravura são meritórias, aproximando este autor, que viveu nos séculos I e II d.C., essas características às do mundo masculino.

E, curiosamente, em Época Romana, muitas divindades femininas são representadas de forma bem diversa, com erotismo e nudez, conferindo-lhe uma pujança até aí desconhecida, como concluiu Luz Neira.

Uma vez que já nos dedicámos um pouco a este tema, em artigo publicado em 2021, “A Violência entre os deuses da Antiguidade: a Mulher como espelho”, não nos deteremos nele, no actual contexto.

Gostaríamos, ainda, de salientar um aspecto fundamental para a nossa abordagem: os mitos estão repletos de migrações, quer nas suas próprias origens, quer na encruzilhada dos seus próprios caminhos, ao longo dos séculos. Exactamente pela riqueza e complexidade que lhe são intrínsecas, a mitologia pode colaborar numa maior inserção social, algo cada vez mais premente na actualidade, sujeita a tantos fenómenos de guetificação, fruto das correntes migratórias cada vez mais presentes nas nossas sociedades.

A mitologia contém em si a alteridade. Este aspecto é de reflexão fundamental, quando tratamos de comunicar - conceito que se pretende hoje mais alargado e

democrático - porque nenhum ramo do saber é socialmente inócuo, tanto mais que os estudos clássicos, se, por um lado, foram veículo de saber, também sustentaram ideais de superioridade e dominação, buscando-se uma relação imediata com o passado antigo. Esse Passado serviu tantas aspirações ideológicas, tantas vezes “suprematistas”. E claro está que, também nesses casos, se necessitava da comunicação.

Obviamente, os caminhos e abordagens são tão diversas que as decisões e opções na forma de abordar o tema central da tese teriam sido impossíveis se não houvesse um percurso pessoal e o contacto com inúmeros investigadores que, ao longo do tempo, se dedicaram à mitologia.

Não poderemos deixar de salientar aqui, como já o fizeram vários investigadores, a importância que teve, em toda a Europa e, claro está, em Portugal, a tradução das *Metamorfoses*, de Ovídio, que, aliás, já durante a Idade Média haviam sido objecto de estudo e reinterpretação, nos ambientes eclesiásticos – mosteiros e conventos – mas que terão, com os alvares da imprensa, ampla difusão. Estimam os especialistas nessa obra, a exemplo de Cristina Noacco et Jean-Luc Lévrier que, entre 1497 e 1800, foram impressas por volta de três centenas de edições ilustradas, inspirando a iconografia europeia. Gravadores e pintores, como Bernard Salomon, Virgil Solis, Hendrick Goltzius, Antonio Tempesta, Jean Lepautre, Crispin de Passe ou François Chauveau contribuirão para a difusão da expressão plástica dos mitos. Através do exaustivo levantamento das autoras, sabemos que, em 1484, é publicada, na oficina de Colard Mansion, em Bruges, a sua tradução para francês com o título *La Bible des poètes* e, em 1497, surge a tradução veneziana impressa em italiano por Luca Antonio Giunta, com o título *Ovídio Metamorphoseos vulgare*, numa adaptação de Giovanni dei Bonsignori. Será no século XVI que surge uma edição ilustrada que influenciará profundamente a iconografia das edições das *Metamorfoses* praticamente até ao século XVIII. Referimo-nos à edição francesa, publicada em 1557 em Lyon, por Jean de Tournes, com ilustrações de Bernard Salomon, sendo o ponto de partida de uma série de produções literárias ilustradas de traduções e adaptações da obra de Ovídio. As gravuras de Bernard Salomon servirão de modelo para outros artistas, como Virgil Solis (edição das *Metamorfoses* de 1563), e serão copiadas e adaptadas a outro tipo de textos e

suportes, a exemplo de estampas soltas, ou da produção de majólica das oficinas italianas, onde foram executadas, durante a segunda metade do século XVI, centenas de peças reproduzindo gravuras de Bernard Salomon. como sublinha Ana Paula Rebelo Correia.

Este trabalho foi, pois, um enorme périplo, onde a Literatura, a História, a Arqueologia, a História de Arte, a Iconografia, a Antropologia, a Psicologia, a Sociologia, a Filosofia e, claro está, a Museologia foram elementos fundamentais de apoio, para a podermos abordar a Mitologia, pelo que optámos, sempre que possível, por fazer o cruzamento das fontes, pois é indispensável para um olhar multifacetado da temática.

Receando correr o risco de se poder tornar demasiado óbvia ou mesmo excessiva, para quem é detentor de vastos conhecimentos de mitologia, a apresentação mais detalhada das divindades e de algumas narrativas mitológicas, no capítulo 8, foi delimitada. Assim, em alguns casos, os elementos recolhidos, servirão de base para a criação de elementos comunicacionais e da proposta de actividades a desenvolver, que constarão do Anexo III. Para a apresentação das actividades e seus objectivos, serão, assim, disponibilizados textos gerais, para consulta dos monitores, bem como fontes literárias para trabalho dos participantes.

Isto porque esta tese, centrada na comunicação tem, também, algum pendor pedagógico, dada a natureza de parte do nosso trabalho aqui plasmado.

Afinal, é inegável, a escrita e a literatura são grandes pilares da construção e complexificação da comunicação. E as narrativas acerca de deuses, heróis, ou seres sobrenaturais pressupõem sempre a comunicação.

Dada a importância escrita para a compreensão da “mobilidade do mito”, pequenos excertos farão parte dos materiais comunicacionais que proporemos, designadamente os quizzes que elaborámos, alguns dos quais farão parte dos anexos desta tese.

Uma questão acompanha muitos dos estudiosos do mito, como Pauline Schmitt Pantel e Gilberto da Silva Francisco: de que forma a cultura material, a “Arqueologia da Imagem”, baseando-se em estudos de moedas e da cerâmica

com a sua iconografia mitológica, influenciou as narrativas escritas. Lembremos a importância das representações mitológicas em cerâmicas áticas, havendo mitos que foram conhecidos nesse suporte antes da sua expressão escrita, a exemplo dos feitos de Teseu.

Sabe-se que a primeira representação conhecida das Musas (embora ainda não diferenciadas) é no Vaso François, cratera decorada com figuras negras, de autoria do ceramista Ergótimos e do pintor Clitias, datada de cerca de 570 a 560 a.C. (Museo Arqueológico de Florencia, Nº Inv. 4209).

No entanto, é claríssimo que a fixação dos textos também contagiou a cultura material, tratando-se, pois, de um processo com vários sentidos.

À relação entre a mitologia e a fauna e flora, dedicámos uma recolha, efectuada durante mais do que uma década, que conduziu à publicação, em 2024, do livro *Flora e Fauna de Miróbriga. Referências Literárias, Arqueológicas e Mitológicas*, na editora Lema d'Origem. São, contudo, referidos alguns exemplos dessa estreita ligação entre mitologia e a natureza.

Partilhamos, ainda, uma reflexão que nos acompanhou sempre: a mitologia não é importante porque nos torna "cultos", mas porque faz de nós seres mais complexos, dada a sua capacidade de nos permitir ver a realidade de outras formas, fazendo-nos regressar ao tempo lento da aprendizagem. "O diálogo privilegiado com esse Outro, matriz do Eu cultural, abre caminho à compreensão crítica da nossa identidade e propicia uma inesgotável fonte de reflexão sobre ela", como expressou Maria do Céu Fialho, no seu artigo "Mito, narrativa e Memória".

Não podemos deixar de salientar, ainda, como o Mundo Clássico e a sua herança contribuiu como factor da preservação de elites sociais e culturais, pois só elas dominavam esse saber. É no seu oposto que nos situamos, tentando que o conhecimento seja mais partilhado, pois, para nós, falar de mitologia também é uma questão política, porque as divindades são de todos nós e muito diversas. Obviamente, sabemos disso, o nosso olhar sobre os mitos e a forma de o abordar terá de ser forçosamente um caminho individual e particular, para tentar responder às múltiplas interrogações em torno da importância e

comunicação das narrativas mitológicas, tanto mais que são infinitas as fontes sobre o tema.

Salientamos que não gostaríamos de sedimentar o nosso estudo sobre a mitologia baseando-nos apenas no interesse que ela teve e ainda tem, inspirando artistas, escritores ou intelectuais. Porque o mito transcende todas as suas expressões e todas as teorias em seu torno: a sua complexidade simbólica supera a objectividade do *logos*, dado que nem tudo é racional e cientificamente explicável, tal como já reconheceria Platão.

Se, por um lado, tentaremos abordar os mitos na sua forte componente comunicacional e relacional - tanto mais que as narrativas mitológicas eram primitivamente contadas em ambientes festivos, teatrais e sociais, vinculados a momentos religiosos - por outro, consideramos que os Museus são, sem dúvida, espaços privilegiados de mediação, onde se preservam memórias, se transmitem mensagens, se contam histórias e se processam aprendizagens.

Pensamos, ainda, poder encará-los de forma “holística”, ou seja, não de maneira fragmentada, num universo onde deuses, homem e natureza se abraçam, integrando o Cosmos, porque a natureza está presente em todos os mitos, num processo quase que de simbiose, na busca do Infinito.

No entanto, não o esqueçamos, foi o próprio Homem que sentiu necessidade de, através dos deuses já mais próximos da sua imagem, que a História de Arte fixou, suavizar a sensação do horrível e do monstruoso que lhe causavam as divindades primordiais, transformando esteticamente as “visões inquietantes”.

O Homem foi, assim, libertando-se das necessidades estritamente básicas e conformando-se com a sua própria natureza, que Nietzsche e José Pedro Serra tão bem trataram a propósito da tragédia e do trágico.

Nunca nos posicionámos como fazedores de uma teoria dos mitos, nem tão pouco pretendemos elencar todas as abordagens feitas ao mito, ao longo dos séculos, de acordo com as diversas correntes de pensamento. No entanto, porque foi fundamental para o aprofundamento este trabalho, tentaremos dar a conhecer o próprio caminho do mito, ou melhor, o percurso por nós efectuado.

Por ser muito longo o caminho e a miríade de possibilidades de abordagem, tentaremos dar a conhecer a caminhada que fizemos, embora tenhamos consciência de que não se trata de algo inovador. Mas foi o nosso percurso pessoal que tornou possível entender a plasticidade do mito e por que razão são importantes e comunicáveis. O “mito acolhe contradições”, como refere José Pedro Serra, na conferência realizada no “Encontro de Mitologias”. Faculdade de Letras de Lisboa. 10.10.2025.

Dado o âmbito deste trabalho, foi-nos impossível fazer uma análise detalhada das definições infundáveis de mito e das funções por si desempenhadas, ou do propósito da sua utilização em contextos e momentos históricos diferentes. Não era tão-pouco o seu objectivo. Seria impossível e desnecessário mencionar aqui os infundáveis exemplos literários, de obras de arte com temas mitológicos.

Perguntamo-nos, então, que sentido faz hoje estudar e comunicar mitologia? É possível comunicar o quê, no que respeita às narrativas mitológicas? E para quê, ou seja, com que objectivo e motivação?

Tentando responder a estas questões, esta tese dividir-se-á, assim, em 3 partes e 8 capítulos: **Parte I – O Mito na origem de tudo.** 1 – Problematização. Questões de investigação em torno do conceito de Mito, onde tentaremos abordar a história do próprio mito, fundamental para se perceber como não é uma entidade estática e como sofre alterações profundas, ao longo do tempo, algo que nos permite correlacionar com conceitos e expressões diversas que encontramos em momentos e espaços também eles diferenciados, pois também nos ocuparemos, nesse capítulo, do mito e das suas expressões, suportes e recorrências, bem como da relação dos mitos com a natureza. Este último aspecto é muito relevante para o estudo dos mitos, pois viabiliza uma concepção agregadora de todo o universo conhecido. Assim, este capítulo será dividido nos seguintes subcapítulos: 1.1 O Mito e a Natureza; 1.2. O longo caminho dos Mitos e 1.3. O Mito, as suas expressões e recorrências. 2 – Os Mitos entre nós - far-se-á neste capítulo uma abordagem sobre a importância que o mito assume em Portugal, ao longo do tempo; **Parte II – Questões de metodologia e estado da arte.** 3 – Metodologia. Neste capítulo, daremos a conhecer não só o âmbito da tese, como alguns dos métodos usados para o seu desenvolvimento. 4 – Corpo

de estudo. Neste capítulo, justificaremos a selecção dos museus e faremos a caracterização dos espaços seleccionados. 5 – Antecedentes da Investigação. Neste capítulo, dar-se-á conta do caminho percorrido até à elaboração desta tese; 6 – Estado da Arte – um capítulo fundamental para que se possa ter a percepção do estudo da mitologia, ao longo do tempo; 7 – Da comunicação em museus. Neste capítulo, serão tratadas as preocupações relacionadas com a comunicação, no contexto dos museus contemporâneos, procurando encontrar mecanismos que viabilizem o conhecimento das narrativas mitológicas e com elas introduzir mais uma fonte de pertilha nos museus. Optámos, assim, por subdividir o capítulo em dois subcapítulos: 7.1 – Questões em torno da comunicação em Museus; 7.2 – Instrumentos de comunicação em museus. Ao longo do texto e, ainda, nos Anexos I, II e III daremos exemplos concretos de acções a desenvolver. **Parte III – Os Percursos.** 8 – Visando a criação de uma rede entre os vários museus seleccionados, faremos, em primeiro lugar, a apresentação das divindades ou dos mitos que lhes são comuns. Porque é fundamental para a criação de elementos comunicacionais, será ainda feita a caracterização sumária das divindades e de alguns dos mitos com elas relacionados, bem como da sua representação iconográfica, ao longo do tempo. De forma também sumária, daremos a conhecer algumas das versões dos mitos, em poetas e escritores da Antiguidade e de Época Moderna. Em alguns dos elementos já elaborados e consultáveis que apresentamos, é possível reconhecer a tentativa de cruzar a arqueologia, a iconografia, a literatura e a museologia.

Sinteticamente daremos a conhecer a representatividade das divindades e dos mitos em território nacional, tanto mais que um dos objectivos desta tese é que o projecto se venha futuramente a alargar.

Nos **Anexos I, II, III e IV**, partilhamos elementos complementares, a exemplo do texto de Manuel Teixeira Gomes que gostaríamos que um dia se possa transformar num pequeno filme (Anexo I); uma proposta de **Plano de Comunicação (Anexo II)**; uma “**Matriz de ações organizadas por Objetivo, Acção, Formato e tipo de participantes**” com alguns exemplos concretos de **actividades a incrementar (Anexo III)**, bem como de actividades já realizadas, no contexto desta tese. As actividades serão acompanhadas por um texto de

apoio com recurso a fontes escritas, que ajude a compreender a complexidade das narrativas mitológicas, para apoio dos monitores e facilitadores das acções. No **Anexo IV** daremos um exemplo de um banco de dados que foi iniciado, para os espaços que fazem parte da selecção deste trabalho, e que esperamos que possa vir a ser alargado a outros locais que se venham a trabalhar futuramente.

Parte I – O Mito na origem de tudo

1 – Problematização: questões de investigação em torno do conceito de Mito

1.1. O Mito e a Natureza

O mito transporta consigo um saber milenar, cuja origem nem sempre é possível identificar, construindo, através das suas narrativas, um sistema de crenças, mas também de saberes. Pode também ser encarado como uma possível explicação ou interpretação da realidade e dos acontecimentos, num determinado tempo e lugar.

Os mitos são, sem dúvida, histórias de carácter sagrado, simbólico e maravilhoso que se inscrevem em categorias diferentes: os cosmogónicos, narrativas sobre o nascimento e a organização do mundo, os teogónicos ou narrativas da origem dos deuses a partir de seus antepassados e ainda os escatológicos, sobre o fim do mundo.

Iniciemos, pois, pelas tentativas de explicação do aparecimento do Cosmos (Cosmogonia) - e pela *Teogonia* de Hesíodo, a única das narrativas das origens do mundo que nos chegou completa, ou cosmogonia - entendida como repertório de mitos que nos remete para tempos imemoriais, ou a forma como foi criado o mundo, o "nascimento da ordem do mundo (...) e da organização do espaço e do tempo" em que se inscreve também a religião, o espaço e o nascimento ordenado e sucessivo de todos os diferentes deuses"¹ ou teogonias. Nas cosmogonias é, aliás, recorrente que elementos naturais como o Sol, a

¹ Utilizamos a definição de Bernabé, A. (2008) pp. 13 e 15. "La cosmogonía, en suma, describe la forma en que llegó a configurarse un estado de cosas que engloba el mundo físico, el mundo religioso, el mundo social e incluso el lengua".

Terra ou a Lua apareçam personificados como seres divinos (Bernabé, 2008: 20. Vol.9, n. 1).

Em Hesíodo, na *Teogonia*, a ideia de Caos é o vazio ou estado primordial, uma espécie de substância amorfa onde nada havia. Segue-se a Terra "de seio fecundo, eterna e segura mansão de todos os imortais" e o céu "coberto de estrelas". Plasma-se aqui, de forma inequívoca, a relação entre as divindades e as forças da natureza². Caos seria o deus grego primordial. Embora tendo uma forma vaga, indefinível, indescritível, na qual se confundiam os princípios de todos os seres particulares, Caos foi capaz de fecundar.

E de Caos surgiu *Nix*, a noite, e *Érebo*, o seu irmão e criador das trevas inferiores. Um dia *Érebo* liberta *Nix*, que se transforma numa esfera imensa. Das duas metades em que se separa nasceu *Gaia*, a Terra e a abóbada celeste, o Céu, *Úrano*, e ainda *Eros*, a personificação do amor e da criação. Da união de *Úrano* (o Céu) e de *Geia* (Terra) foram criadas todas as essências divinas: *Titânides*, *Titãs* e *Ciclopes*, que viviam nas entranhas da Terra. Embora estando presente nos textos literários, a representação mais antiga que se conhece de Caos está na figura de um homem barbudo, no "Mosaico Cosmogónico de Mérida", descoberto durante a campanha arqueológica de 1966, dirigida por Eugenio García Sandoval.

A *Teogonia* de Hesíodo é, pois, uma tentativa de organizar um mundo desestruturado, num mundo mais organizado. "De *Úrano*, ainda cheio de crueldade, para o mundo de *Zeus*".³

Existem outras "cosmogonias", ou mitos da criação ou da origem do universo e do ser humano (Rossi, 2019, p. 242), a exemplo da que nos é apresentada por *Aristófanes* (*Nuvens* 424, 627 e *Parábase*, *Aves*), que introduz no mundo grego curiosos elementos em relação à versão de Hesíodo, a ideia de uma ser andrógino⁴ - *Eros* - e de um ovo cósmico primordial. As aves situar-se-iam, pois, entre os seres primordiais.

³ José Pedro Serra, conferência no "Encontro de Mitologias". Faculdade de Letras de Lisboa. 10.10.2025.

⁴Apresentado no *Banquete*, de Platão, *Aristófanes* diz que *Eros*, o primeiro dos deuses, tinha ambos os sexos.

Contudo, nenhuma cosmogonia é tão completa como a que Hesíodo nos apresenta.

Para Aristófanes, (445-ca 385), no início estava um ovo cósmico: "No princípio existia o Caos, a Noite, o negro Érebo e o vasto Tártaro. A Terra, o ar e o céu não existiam ainda. Finalmente, a Noite de negras asas gerou no seio infinito do Érebo, um ovo sem germe, donde nasceu o Amor, após uma longa revolução de anos. Nas suas espáduas brilham duas asas de ouro e a sua velocidade iguala a dos ventos. O Amor, unindo-se às trevas do Caos alado, engendrou a nossa raça [as aves] no seio do vasto Tártaro e deu-a à luz. Antes de o Amor misturar tudo, ainda não existia a raça dos imortais; mas quando se efectuou a mistura de todas as coisas, apareceu o Céu, o Oceano. A Terra e a raça imortal dos deuses. Somos filhos do Amor e há milhares de provas que o atestam. Voamos como eles, e gostamos de viver com os amantes" (Aristófanes, 1990, *As Aves*, p. 58).

Higino (ca. 64 a. C. - 17)⁵, nas suas *Fabulae*, apresentar-nos-á, séculos mais tarde, outra ordem da criação do Universo, introduzindo a Escuridão antes do Caos. (Higino, "Prefácio.1", p. 65-65. Editorial Gredos, 2009) 1. De Tiniebla: Caos. De Caos y de Tiniebla: Noche, Día, Erebo, Éter. De Noche y de Érebo: Destino, Vejez, Muerte, Destrucción, Moderación, Sueño, Sueños; (Amor), esto es, el que afloja los miembros, el sensato, el de dulces miembros; Porflrión, Épafo, Discordia, Desgracia, Insolencia, Némesis, Eufrosine, Amistad, Misericordia, Odio; las tres Parcas, esto es, Cloto, Láquesis y Atropo; las Hespérides: Egle, Hesperie, Érica.

A ideia de um ovo cósmico não é algo que pertença apenas ao mundo ocidental, pois o mito chinês de criação de P'anKu refere-o como tendo sido criado dentro do ovo cósmico que continha o caos primordial e que ele rompeu.

Sergundo Pausânias na *Descrição da Grécia*, "La mayoría de los hombres consideran a Eros como el más joven de los dioses e hijo de Afrodita" (Liv. 9. 27.).

⁵ Embora haja dúvidas sobre a vida de Higino, sabe-se através de Suetónio que foi liberto de Augusto e hispano por nascimento a (*Livro dos doze Césares*. César LVI).

Mircea Eliade deu-nos a conhecer muitos exemplos de cosmogonias⁶ baseadas num ovo primordial, a exemplo da narrada pelos tibetanos (Eliade, 1972, p. 20).

Mas se, de facto, o “ovo genésico” ou primordial é uma presença em várias culturas, também a ideia de voar sempre foi o sonho dos humanos. Certamente por esta vontade, pela liberdade que representa, ou, quiçá, porque estão mais perto do céu, foi, desde a Antiguidade, atribuída essa capacidade a inúmeras divindades primordiais, muitas das quais eram aladas.

As aves e pássaros são considerados mensageiros dos deuses, portadores das verdades divinas, ou símbolo de conhecimentos ocultos só ao alcance dos iniciados, motivo pelo que o deus mensageiro, Hermes/Mercúrio, tem um capacete e sandálias aladas e também Nike/Vitória, que assim poderia voar pelos campos de batalha, recompensando a vitória, a glória e a fama e distribuindo coroas de louros. É a grande companheira de Pallas/Atena,

Eros era, também, alado e, entre os Romanos, Cupido será normalmente representado na sua versão infantil, tornando-se comum na iconografia o seu desdobramento em distintas figuras aladas, conhecidas como “erotes”. (Romero, 2023, p. 220).

Também na mitologia, há personagens a quem a possibilidade de voar demasiado alto foi castigada, como Ícaro, filho de Dédalo, quando tentava abandonar Creta, voando, apesar do alerta do pai, para que não voasse muito perto do Sol, de molde que não derretesse a cera das asas, nem se aproximasse do mar, porque as mesmas poderiam molhar-se e ficar mais pesadas, Ícaro não acolheu os seus conselhos e acabou por despenhar-se. Segundo algumas reflexões sobre este mito, tal como muitos outros, o pendor afoito de Ícaro ter-lhe-á merecido o castigo. Contudo, também há quem pense que essa liberdade para sonhar e voar, mesmo que lhe tenha merecido a queda, é um hino à própria liberdade do ser humano⁷.

⁶ Para Mircea Eliade a criação do Mundo, “a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda a espécie de “criação” (Eliade, 1972: 20).

⁷ Maria Cristina Pimentel em conferência do “Encontro sobre Mitologias”, 11.10.2025.

Na versão de Higino, nas suas *Fabulae* XL. Pasífae, “Ícaro, acoplou-as, e saíram voando dali. Ícaro, que voava muito alto, com a cera aquecida pelo sol, caiu no mar, que, por isso, foi denominado Mar de Ícaro”⁸.

Dédalo era tido por grande inventor, um dos homens mais criativos de Atenas, que dava vida às estátuas que criava, dando-lhes voz. Também era o artesão por excelência, trabalhava com o seu sobrinho Talo, de cuja educação cuidava.

Ao que dizem as lendas, Talo, um dia, passeando-se pela praia, avistou as espinhas de um peixe e, inspirado pela sua forma, criou a primeira serra. Talvez possuído pela inveja, Dédalo teve a tentação de matar o seu sobrinho Talo, atirando-o de um penhasco. Mas, antes que ele se estatelasse no solo, os deuses vieram em sua protecção, e o jovem foi transformado numa perdiz, que, assim, voou.

Os Mitos, são, pois, essas memórias primordiais, que nos revelam crenças, saberes, histórias e lições de carácter social e moral. São narrativas que conciliam deuses, mortais e a natureza, num sistema quase que ecológico, ou mesmo holístico⁹.

As narrativas mitológicas giram, pois, em torno das divindades, detentoras de todo o tipo de qualidades, mas, também, de atributos animais e vegetais, e desempenhavam um papel essencial na identidade das comunidades, fazendo parte integrante da vida em sociedade, e, no caso grego, das relações de poder estabelecidas nas cidades e entre cidades (Beltrão, 201, p. 11).

Todo o panteão politeísta, como é o dos gregos ou romanos, pressupõe uma infinitude de deuses, cada um com suas funções próprias, os seus domínios reservados, os seus modos peculiares de acção, as suas formas específicas e diversificadas de exercer o seu poder. Esses deuses, nas suas relações mútuas, compõem uma sociedade do além que é hierarquizada, na qual as competências

⁸ Tradução livre a partir da edição castelhana. Editorial Gredos, 2009, p 130.

⁹ Aqui entendido como uma posição metodológica e de pensamento que considera o todo não somente como uma junção de suas partes, procurando entender como cada parte se relaciona com o conjunto, ou seja, onde tudo está interligado e nada é isolado, numa unidade indivisível entre os seres, as coisas, o cosmos e o divino.

e os privilégios são alvo de uma repartição bastante estrita, limitam-se necessariamente uns aos outros, enquanto se completam.

É essa multidão de deuses, semideuses e heróis e as fantasiosas histórias em seu torno que explicam a vida, o cosmos, as forças da natureza, as estações do ano, a morte, a fertilidade, a guerra, a paz, os sentimentos, os afectos, tentando mesmo interpretar “factos históricos”.

Encontramos divindades associadas aos elementos, a cada acidente ou fenómeno natural, a cada estrela ou planeta, a cada vento, rio, a cada planta ou animal¹⁰. A sacralização da natureza é, pois, um fenómeno que se conhece desde que o Homem representou pinturas rupestres, onde o Sol surge como entidade divinizada, fenómeno que é comum a muitas cosmogonias, onde o Sol, a Terra e mesmo a Lua aparecem personificados como seres divinos. Pela sua força energética, condiciona a vida na terra e, por isso mesmo, foi reverenciado por muitas culturas e tradições, que o reconheciam como uma das principais forças no universo. Adorado desde as primeiras sociedades nómadas, no Egipto com Rá, o deus da “barca solar”, o seu culto estende-se do Oriente ao Ocidente mediterrânico.

Hélios, divindade que terá raízes muito anteriores aos deuses olímpicos, cujo culto parece ser originário da Ásia, era o Astro-Rei a quem, séculos mais tarde, os Romanos continuaram a prestar *devotio*, através do *Sol Invictus*. Era representado como um jovem de grande beleza, com a cabeça coroada de raios, como se fosse uma cabeleira de ouro que aparecia cada manhã, precedido pelo carro de Eos (a Aurora), e avançava derramando luz sobre o mundo dos vivos. E Lua será o símbolo de Selene e de Ártemis e da sua homóloga latina Diana.

Irmãos gémeos, Apolo e Ártemis simbolizam essa dualidade solar/lunar que também já era conhecida de deuses orientais, Ísis e Osíris, por exemplo.

Dioniso, pela sua relação com a fertilidade, representa também essa enorme intimidade com a natureza, tal como Ceres, com quem aprende os “mistérios”. Dionísio-Baco é, pois, um deus da vegetação e uma divindade que morre e renasce, tal como as plantas, e que possui, por consequência, uma relação

¹⁰ Cf. Barata,

estreita com o mundo subterrâneo, o mundo dos mortos (daí que alguns ritos das celebrações dionisiacas sejam consagrados aos defuntos) e com a noção de renascimento, de ressurreição, passando a integrar as chamadas religiões Orientais” (Kuznetsova-Resende, 2001).

No *Hino a Dioniso*, atribuível a Homero, a divindade é apelidada de "deus-touro" e Eurípides, n' *As Bacantes*, faz duas analogias claras entre o deus e o animal, embora também o relacione com a serpente de várias cabeças ou um leão. (Eurípides. Bacch.1017-19).

A essa simbiose entre o divino, o cultural e o natural não serão isentos os Romanos, apesar do carácter pragmático e ritualístico que genericamente lhes é atribuído.

A Religião Romana continua a reflectir essa estreita relação, quer na sua expressão pública, ou privada, onde os cultos domésticos e a própria arquitectura e concepção dos *horti* o espelham.

A cidade e, por extensão a casa, são, pois, o reflexo dessa relação do divino e do terreno e do “natural” (Bendala Galán, 2014, p. 189).

Aliás, a natureza assumirá, com particular destaque no período augustano, a expressão da ordem e prosperidade que Roma representava, tutelada pelo *Princeps*, como um verdadeiro *numen* ou *genius* do seu universo (Barata, 2021, p. 128).

Em Roma, entre as divindades da natureza, recordemos a grande expressão que teve o culto de *Bona Dea*, relacionada com a fertilidade feminina e com a “Terra Mãe”, cujos rituais eram interditos aos homens. A Grande-Mãe Terra é uma das divindades que está subjacente a muitas das narrativas mitológicas, mesmo as Cosmogónicas, encontrando homologação em deusas gregas e romanas.

Refere ainda que: “Fazem Libero e Ceres presidir às sementes - ele às sementes masculinas e ela às sementes femininas, ou ele aos seus elementos líquidos e ela aos seus elementos secos. E tudo isto se relaciona sem dúvida com o Mundo, isto é, com Júpiter, que se chama precisamente «progenitor e progenitora», porque expelle de si e em si recebe todas as sementes”. *A Cidade*

de *Deus*, Vol. Liv. VII. Cap. XVI). Também as divindades estão associadas aos elementos, tal como os Ventos, como bem salienta Vergílio, nas suas *Geórgicas* e tantos outros autores, a exemplo de Claudiano, o último grande poeta pagão de Roma, que associa Zéfiro ao "rubor primaveril"¹¹.

No Mundo Romano, está bem presente essa associação que vários autores, a exemplo de Vergílio e de Ovídio, fazem entre as divindades e o mundo agrário, "especialmente valorizada no panorama mitológico romano, motiva a inclusão de uma lista de festividades do calendário, acompanhadas da indicação da divindade a que se prestava culto" (Brandão, 2005, p. 207).

De assinalar, também, a importância da água e a sua sacralização. Já entre os Gregos era muito comum que os santuários tivessem os seus próprios poços e fontes, especialmente os santuários de Deméter, acontecendo o mesmo com o templo de Apolo, em Delfos, bem como na acrópole de Atenas, sendo aí de água salgada, oferecida por Posídon, ao golpear o solo com seu tridente (Burkert, 2007, p. 120). Em Roma, manter-se-á esta estreita ligação e *Salus*, cujo culto muitas vezes surge associado à água, será também garante da "saúde imperial".

Por sua vez, a representação de ninfas, esses seres primordiais que povoam a natureza, surge em geografias próximas de fontes, rios, ribeiros, ou do próprio mar, ou articulando-se com a própria arquitectura - templos, ninfeus, fontenários, jardins com cisternas ou tanques. São tantas e de tão diversos tipos que nos foi impossível dedicar a cada uma delas um tratamento específico. No entanto, a elas dedicamos um formulário efectuado para a população escolar, ou para todas as pessoas que gostem de se aproximar do tema.¹²

No dia 13 de Outubro, celebravam-se, em Roma, as festas públicas designadas *Fontinalia* ou *Fontanalia*, em honra do deus *Fons*. O ritual consistia em atirar flores para as fontes, adornar as mesmas com grinaldas de flores e os Arvais, colégio de sacerdotes, sacrificavam dois carneiros ao deus.

Tenhamos ainda presente que à ideia de tempo, na sua íntima relação com a natureza, sempre se associaram divindades como as *Hórai*¹³ - deusas que, na

¹¹ Claudiano (c. 370 - 404). *O Rapto de Prosérpina* Clássicos Inquérito, 1991

¹² Mitos online XV: as Ninfas. <https://forms.gle/vQXZ8KynCcLZavWv8>

¹³ As Hórai regem a natureza, o tempo e as ações humanas integrando-os num todo uno e indiviso, que será harmonioso ou terrível segundo nele os homens concorram com ou sem o

mitologia grega, presidiam às estações do ano e à ordem natural, são as divindades da ordem, filhas de Zeus e Témis. Hesíodo nomeia, na sua *Teogonia* três: "Eunomia, Justiça e Paz florescente que protegem as ações dos homens mortais" (*Theog.* vv. 901-902 e *Trabalhos e Dias* v. 75). Surge a ordem da natureza nas estações, a ordem político-social, significando existir uma harmonia entre as coisas da natureza e as coisas da vida humana, social e política. Apolodoro (*Biblioteca*, 1.3.1) refere-as nos seguintes termos: "Assim de Témis, filha de Oceano, [Zeus] engendra filhas: as Horas, Eirene, Eunomia e Dike, e as Moiras".

O Mediterrâneo inteiro é semeado de lugares sagrados, onde se cria terem habitado as divindades, ou, tão simplesmente, descansado e pernoitado. O Ocidente e o Oriente constantemente se aproximam através das lendas narradas na mitologia que cruzam geografias.

Contudo, não confundamos, os deuses não são as forças da natureza, superam-nas, contendo características psicológicas, éticas ou institucionais e poderes múltiplos.

As narrativas mitológicas são, também, marcadas pelo tempo, momento cultural e político, bem como pelo espaço e território. Não há mito sem *topos*, narrativas que se alteram, de acordo com as geografias (Pantel, 2019, p. 71), mudando "de cenário, consoante os transmissores foram também alargando e renovando os seus horizontes, simbologias, narrativas e discursos" (Rodrigues, 2021, p. 23). E "o mito ganha força e energia de acordo com o momento"¹⁴

"Aqui penso erigir um templo muito belo, / Como oráculo para os homens que sempre aqui / me hão-de trazer perfeitos sacrifícios, / quantos homens o fértil Peloponeso habitam, / quantos os que povoam a Europa e as ilhas que o mar cinge, / vindos em busca do oráculo. A todos dispensarei / infalível conselho, ao profetizar no meu próspero templo".

senso de justiça. As Moirai regram o que de bem e de mal aos homens é dado viver, segundo uma medida divina pela qual a vida humana (feliz ou desventurada) encontra sua razão de ser e se integra na ordem maior de Zeus" (Torrano, 1995:54).

¹⁴ José Pedro Serra, "Encontro sobre Mitologias", Faculdade de Letras de Lisboa. 10.10.2025.

Hinos Homéricos. "A Apolo" Trad. Tatiana Faia. vv. 287-293. "A Apolo" Imprensa da Universidade de Lisboa. 2018.

Os deuses e os mitos têm, na sua origem, tempo e geografia próprios - embora alguns tenham acabado por se "universalizar" - e, no caso específico grego, assistimos a um panteão próprio de cada cidade, onde a importância de cada divindade difere (Bremmer, 2006, p. 17). A situação vai alterar-se com a hegemonia de Atenas ou de Esparta e, em fase posterior, com a preponderância da Macedónia.

No entanto, tal como o próprio mito é maleável, também as geografias o são. Vejamos, apenas para exemplificar o caso da morada das terríveis Górgonas, entre elas a mortal Medusa (Barata, 2028, 55)

Segundo Hesíodo viveriam "para lá do Oceano ilustre, / na fronteira com a noite, na morada das Hespérides de voz cristalina, / Esteno, Euríale e Medusa de fatídico destino" (Hesíodo, *Theog.* vv. 274-276).

Píndaro tinha-as localizado junto dos Hiperbóreos (Píndaro, *Píticas*, XII, 30-50);

Para Ésquilo seria em Cistene, na região da "meia-luz", onde se situava a Ibéria e o «luminoso Ocidente» "Atravessadas as ondas que separam os dois continentes, caminharás até ao luminoso oriente, onde alcançarás a gorgónica planície de Cistene, habitação dos Forcíades, essas três crianças velhas que têm a forma de cisne e que partilham apenas dum olho e um dente. (...). Junto delas habitam as três irmãs aladas e de cabeleiras de serpentes, as Górgonas" (Ésquilo, *Prometeu Agrilhado*. ed. s/d, 61).

Diodoro Sículo ou de Sicília (*Biblioteca histórica*, 3, 52, 4) situa-as nas regiões a oeste da Líbia; Lucano (*Farsalia*, 9, 624-642)¹⁵ nos confins da Líbia. Vergílio

¹⁵ Lucano, *Fars.* 624-642. "En los últimos confines de Libia, donde la abrasada tierra linda con el Océano recalentado por el sol, al hundirse en él, se extendían ampliamente os abruptos campos de Medusa, la hija de Forcis, no protegidos por la cabellera de los bosques, ni enmuellecidos por el surco, sino erizados de rocas fruto de la mirada de su dueña. En el cuerpo de ésta fue donde primeramente la naturaleza maligna alumbró tales plagas crueles; de aquella!; fauces brotaron las serpientes que emitieron estridentes silbidos con sus lenguas vibrátiles. Azotaban igualmente el cuello de Medusa cuando aún podía disfrutar de ello: sueltas por su espalda a modo de cabellera femenina, surgen unas culebras, erguidas también e11 el lado opuesto, en la frente, y

(*Eneida*, VI, 390-396) refere que a Górgona habita na entrada de Orco, com outros seres monstruosos.

Mela e Plínio apontavam para a morada das Górgonas, as ilhas Górgades: *Insulae Gorgades* (Pompónio Mela, III 9, 89-96, 99), que se situavam em frente ao promontório chamado *Hesperu Ceras*, a partir do qual a terra firme começa a dobrar-se até ao ocaso e até ao *Mare Atlanticum* (Plínio VI, 200).

No entanto, independentemente do tempo ou versão específica, é a ligação estreita ao lugar que sacraliza o espaço, componente fundamental para um conceito do mundo, onde o sagrado e a natureza fazem parte da mesma concepção do cosmos. Somente a título de exemplo, recordemos o Atlas¹⁶, o Jardim das Hespérides¹⁷, as Colunas de Héracles, o Mar Jónico e tantos mais. Os deuses da mitologia grega têm endereço físico, o monte Olimpo, a maior montanha da Grécia, embora também o situem no céu. Quer dizer, os deuses estavam, literalmente, ao alcance dos humanos (Funari, 2018, p. 4).

Temos, também, uma miríade de deidades dos bosques, das montanhas, dos mares, das propriedades agrícolas e dos ciclos do ano; de Fauno e Fauna; de Flora; de Pã", com cornos, com esse focinho, uma barba emaranhada, patas fendidas de bode e cauda a sobressair do traseiro?" (*Luciano* [I]. Pã e Hermes [2]. Ed. 2012:145), mas também do itálico Silvano, esse deus identificável com o Selvano etrusco, que em si reúne a natureza animal e vegetal, mas também ele envolto em narrativas mitológicas. Silvano era, pois, uma entidade protectora

fluye el veneno viperina~ al peinar sus guedejas. Esto es lo que queda ahora de la malhadada Medusa y que todos pueden mirar impunemente.

Pues, antes, ¿quién tuvo tiempo de sentir miedo ante el rictus y el semblante del monstruo? ¿A quién, que la mirara derecho a los ojos, le dio la Medusa ocasión de morir? Precipitó ella los hados indecisos y se adelantó a los temores; perecieron los miembros con el alma aún retenida en ellos, y los manes, sin haber salido, quedaron petrificados bajo los huesos"

¹⁶ Segundo nota 263 de Maria de Fátima Silva, em Pausânias. (*Descrição Da Grécia* II, 114) "O jardim das Hespérides – as filhas de Atlas –, onde Héracles levou a cabo um dos seus trabalhos ao serviço de Euristeu, representava o extremo ocidental do mundo; veio a identificar-se com a Península Ibérica. Era célebre pelo seu pomar, nascido de maçãs oferecidas a Hera, na altura do seu casamento com Zeus, por Gaia. Uma das suas árvores produzia frutos de ouro, protegidos por um monstro vigilante".

¹⁷ "A associação das ninfas do poente ou do entardecer, as Hespérides, à terra denominada Hespéria, o ocidente, como o próprio nome indica (do grego hespera, "noite, entardecer", associando-se por isso à morte e, daí, ao espaço dos mortos; *uespera*, em latim, em que a *Hesperia ultima* é a Hispânia remete-as para o território peninsular (...)" que "à semelhança do que acontece com o mito de Gérion, também o das Hespérides não se manteve sempre no mesmo horizonte geográfico (Rodrigues, 2021: 24).

da vida rural, do *limes* das propriedades (Horácio, *Épodos*, II. 22) da prodigalidade dos campos, da pecuária (Catão-o-Velho, *Sobre a Agricultura*: 83) e da caça, como se adivinha nos seus atributos vegetais e animais. De facto, o ramo de cipreste - que o poeta Vergílio especifica ser tenro “tu, Silvano, que usas em guisa de cajado um tenro cipreste arrancado com as raízes!” (Vergílio, *Georg.* I, 20). - remete para a perpetuidade da natureza. Por essa razão, estava ligado a divindades telúricas, como Deméter/Ceres, e ctónicas, como Hades/Plutão, que velavam pela renovação da natureza ou habitavam o mundo inferior, e era plantado junto das necrópoles romanas como símbolo de vida eterna (Chevalier & Gheerbrant, 1994, p. 201).

Muitos são, também, os episódios dos relacionamentos de Apolo com elementos da natureza, alguns dos quais a mitologia consagrou, a exemplo da própria vitória sobre a Píton, ou de Apolo e Dafne; Apolo e Cipariso, sendo clara essa associação em múltiplas divindades.

Dirá Santo Agostinho, *A Cidade de Deus* (Vol. I. Livro IV. Capítulo X) que "A esta mesma Terra chamam também a mãe dos deuses, e assim já as ficções dos poetas se tomam mais toleráveis, pois não é nos seus poemas, mas nos livros sagrados que é chamada não só a “irmã e esposa” e ainda mãe de Júpiter. Querem ainda que a mesma Terra seja Ceres e também Vesta”. E mais especifica as múltiplas divindades associadas aos trabalhos de campo e às forças da natureza, no Livro IV, Capítulo VIII d' *A Cidade de Deus*).

São também suas as seguintes palavras "Quanto a Apolo, embora o tenham por adivinho e médico, para o colocarem em alguma parte do Mundo disseram que ele é também o Sol; disseram da mesma forma que Diana, sua irmã, era a Lua e presidia aos caminhos. (Daí pretenderem que ela era virgem, porque um caminho nada gera). Ambos têm setas, porque estes dois astros lançam do céu os seus raios sobre a Terra. Pretendem que Vulcano seja o fogo do Mundo, Neptuno as águas do Mundo, Díspater, ou seja, o Orco, a parte terrestre e mais baixa do Mundo. Fazem Líbero e Ceres presidir às sementes - ele às sementes masculinas e ela às sementes femininas, ou ele aos seus elementos líquidos e ela aos seus elementos secos. E tudo isto se relaciona sem dúvida com o Mundo, isto é, com Júpiter, que se chama precisamente "progenitor e

progenitora", porque expelle de si e em si recebe todas as sementes. Pretendem também, por vezes, que Ceres seja a Grande-Mãe que, dizem eles, mais não é que a Terra. Esta apresentam-na 'ainda como sendo Juno, à qual atribuem as causas segundas. E, todavia, foi a Júpiter que se conferiu o título de "progenitor e progenitora dos deuses", porque, conforme julgam, Júpiter é a totalidade do Mundo. E Minerva também, porque a fizeram presidir às artes humanas e, não tendo encontrado estrela para a alojarem, identificaram-na com a zona superior do éter ou mesmo com a Lua. Esta apresentam-na ainda como sendo Juno, à qual atribuem as causas segundas (A Cidade de Deus, Vol. I Liv. VII. Capítulo XVI). p. 645.

Zeus, o próprio pai dos deuses, tinha poder sobre os fenómenos atmosféricos e o raio e a águia são dois dos seus atributos. Era o "Condutor supremo do trovão de pés infatigáveis", "Zeus, salvador, no cimo das nuvens, / tu que habitas a colina de Crono". (Píndaro. *Odes Olímpicas*. IV. v. 1 e V).

Tinha, na Grécia Antiga, vários oráculos importantes, dentre os quais se destacam o de Dodona, o de Olímpia e de Amón. O oráculo de Zeus em Dodona, no Epiro, era considerado o mais antigo de toda a Grécia.

E cria-se exactamente que Zeus permanecia nos carvalhos de Dodona e anima, com o seu sopro, a folhagem que manifesta os seus oráculos. O carvalho fornecia a Zeus a sua coroa¹⁸. Mas também a *aegis* era um dos atributos de Zeus/Júpiter, que Atena/Minerva herdou, sendo normalmente atribuída a sua execução à pele da cabra Amalteia que alimentara o pai dos deuses¹⁹, versão que nos é dada a conhecer por múltiplos autores, até época tardia, a exemplo de Antonino Liberal (Met. 36. Pandáreo)²⁰.

¹⁸ As Driades são, pois, as ninfas que povoam e protegem as florestas de carvalhos do oráculo que dava respostas através do sussurro produzido pelas suas folhas e galhos, ou através do barulho das pombas que ali viviam. (Barata, 2024: 146). Esta espécie era particularmente sagrada na religião grega. Milão ao tentar abater uma destas árvores ficou com as mãos trilhadas entre as duas partes da árvore que se voltaram a unir. Uma das mais célebres entre elas foi Eurídice, que casou com Orfeu.

¹⁹ "Co'os altos chifres recurvados sobre o dorso / e o úbere que podia nutrir Jove, / dava ao deus leite, mas quebrou na árvore um chifre, / e perdeu a metade da beleza. / Pegou-o a ninfa; em ervas frescas o enrolou; / de frutas cheio, o pôs na jóvea boca. / Quando obtive o poder do céu e o pátrio trono, / e nada era maior que o invicto Jove, / de estrelas fez sua nutriz e a Cornucópia, / que inda mantém o nome de sua dona.

Ovídio, *Fastos*. Liv. V. vv. 120-129. Tradução Márcio Gouvêa

²⁰ "Quando Reia, por receio de Cronos, escondeu Zeus numa caverna de Creta, uma cabra ofereceu-lhe o úbere e alimentou-o. Por vontade de Reia, um cão dourado guardava a

Por outro lado, a coruja (*Athene noctua*), que simboliza a clarividência e a sabedoria, foi também o símbolo do conhecimento racional e, por isso, atributo de Atena. É um predador nato e nocturno, e tem os sentidos de audição e visão muito apurados. Por isso, a sua ligação, quer a Ártemis, deusa lunar e da caça, quer a Atena, embora haja quem atribua essa associação a um aspecto muito mais prático, pois era uma ave muito comum na região.

A oliveira, plantada por detrás do Erectéion, um templo grego localizado no Pártenon, consagrado a Atena e a Posídon e construído no século V a. C., é, também, um dos atributos de Atena. Terá sido a árvore que a deusa ofereceu, como contam alguns dos mitos, como presente, à cidade de Atenas, quando da sua fundação, pois Atena, para além de ter podido dar origem ao nome da cidade (ou ter a cidade adoptado a deusa como sua patrona, como sugerem outras interpretações), é, também, símbolo da vitalidade da pólis, e protectora dos seus produtos agrícolas mais importantes, designadamente o azeite, considerado fundamental em todo o Mediterrâneo. Mas também representa a Luz, pois com ele se iluminam as candeias.

Simbolizava a renovação, pois uma oliveira sagrada localizada na Acrópole voltou a brotar após ser incendiada pelos persas, num período de guerra. A oliveira também conecta Atena à fertilidade do solo e à natureza em si. O azeite era, também, utilizado nas candeias, remetendo-nos, assim, à Luz.

Em Vergílio, nas *Geórgicas*, encontramos várias referências às oliveiras, associando-as a Minerva, designadamente no seu Livro I.

E a exemplo das divindades que referimos, quase todas elas têm como atributo um elemento natural, cujas características têm uma relação directa ou indirecta com a personalidade da divindade, ou com episódios das narrativas mitológicas.

1.2. O longo caminho dos Mitos

Contar histórias sobre o que se desconhece acompanhou sempre a Humanidade, sendo, portanto, tão antigo quanto o próprio homem. É

cabra. Após Zeus ter afastado os Titãs e ter privado Cronos do poder, tornou a cabra imortal. Existe até hoje uma imagem dela entre as estrelas.”.

inquestionável que o Homem sempre precisou de narrativas para organizar o caos, que é tudo o que desconhece, mas também o que conhece, mas cujo entendimento não alcança. O mito, ao procurar ordenar a realidade, tenta conferir-lhe estabilidade e segurança. Contribuía ainda para comunicar a informação sobre um passado remoto e consolidar a memória de uma determinada comunidade.

E as histórias são, tantas vezes, bases nas sociedades, que em seu torno se congregam, funcionando como garantes da preservação da memória, de que Mnemosine é guardiã. A mãe das Musas tem a memória dos começos, filha que era da Terra e do Céu.

Lembrando as palavras de Luís Jorge Gonçalves: "A narrativa é um dos pilares da humanidade. As histórias ligam os grupos, mas reflectem as preocupações do seu quotidiano" (Gonçalves. 2014, p. 13). O mito inscreve-se, pois, na ideia de narrativa, mas não uma narrativa qualquer. Na própria origem do mito reside, do nosso ponto de vista, a sua permanência e , sobretudo tendo em conta que os mitos foram, e ainda são, elementos fundamentais de criação, mas também de comunicação e de sociabilidade.

O mito não é uma narrativa individual, pese embora a existência dos seus heróis e dos seus narradores, mas uma história tradicional, partilhada publicamente e em contextos específicos, que pertence à memória de uma comunidade e na qual toda uma sociedade se reconhece. O mito é um ingrediente indispensável de toda a cultura, como defende Malinowski em "El mito en la psicología primitiva", pois acaba por participar em todas as esferas da vida humana.

E os mitos, em detrimento da narrativa do que acontecia no presente, serviam, primordialmente, para explicar o passado (Lima, 2011, s/p).

O mito, embora remetendo para uma noção de "não tempo", está, contudo, ancorado numa temporalidade e num espaço específicos e participa da sociedade, da cultura, da religião, da política. (Pantel. 2019, pp. 21-28).

Os mitos pensam-se entre si e, ao mesmo tempo, a sociedade de onde provêm, com a ressalva de que jamais pertencem a uma única sociedade, pois o que é

mais próprio deles é viajar por entre elas e, assim, transformarem-se (Basques, 2012, p. 209).

“Há camadas e sedimentos acumulados de narrativas compostas, recompostas e reviradas, elementos que se associaram no curso de um longo tempo e complexo processo. Os contextos subjacentes perdem-se se e são atualizados e reconfigurados em um contínuo devir que se estrutura sob detritos, fragmentos, ruínas de passados plurais” (Cavallini, 2022, p. 2).

O Mito é, segundo Manuel Antunes, uma narração "em que determinada sociedade ou grupo faz assentar as suas concepções do mundo e da vida, os seus usos e costumes, as suas instituições". Retomando o tema, no seu texto publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 2011, define-o como “a projecção num espaço ideal objectivo de visões fantásticas, de terrores, de desejos, de aspirações, de explicações do universo e da vida a um primeiro nível (de imaginação), projecção essa que o homem realiza em formas sensíveis, sobretudo humanas” (Antunes, 1999, p. 65).

"Mito significa em grego "palavra", uma palavra *sui generis*. Ao *Mythos* podemos chamar-lhe palavra da imaginação, da fantasia, em contraposição com o *logos* que é a palavra da razão, da inteligência (...) são duas palavras capitais da cultura grega" (Antunes, 2011, p. 16).

Ou, como admite Gilbert Durand, "uma narrativa simbólica constitutiva de uma mentalidade e, particularmente, do seu credo teológico, filosófico e científico" (Durand.1998. p. 42). Para este autor o mito contém em si “um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias.” (Durand, 2012, p.63).

Resumidamente, poder-se-ia afirmar que se trata de “contos relevantes para a sociedade envolvendo deuses ou heróis como protagonistas” (Bremmer, 2009, p. 684), ou ainda, como o define Pauline Pantel, “mito é em primeiro lugar uma narrativa, governada pelas leis da narração. Essa narrativa deve veicular uma história que não é invenção de um indivíduo, mas uma história tradicional, que pertence à memória de uma comunidade e na qual toda uma sociedade se reconhece: o mito está, portanto, ancorado numa temporalidade e num espaço específicos”. (Pantel, 2019, p. 21). É “uma história contada perante um público,

e a sua composição e circunstância mudam constantemente. É aquilo a que se chama a *performance* do mito. O facto de tornar pública a narrativa perante auditores, isto é, perante uma audiência sempre específica, é um elemento capital para compreender tanto o conteúdo como as variações da narrativa mítica” (Pantel, 2019, p. 21).

Esta definição parece-nos a mais consonante com a linha de trabalho por nós definida, sublinhando a importância da comunicação, pois é nesse contexto que se desenvolve.

O mito é, ainda, uma narrativa preservada pela tradição oral que é revivida através de rituais e em situações sociais específicas. Ao “contrário da lenda, não tem uma base verídica ou real, é apenas um projecto de ficção mental consciente ou subconsciente” (Simões, 2021-2022, p. 6). E é também uma metáfora da própria espiritualidade do ser humano, mas a sua importância reside também na capacidade de criar imagens fundamentais para a percepção, sendo também através das imagens dos deuses que se pensa o mundo (Torrado, 2019, p. 26).

Os mitos têm o poder” mágico”, como concebia Freud, ou seja, a capacidade de nos remeter para uma ordem simbólica que engloba criações colectivas como os contos, os provérbios, a linguagem corrente e a imaginação poética (Curado, 2000, pp.13).

Afinal, como afirma Barry D. Liss “os deuses encarnam papéis únicos que dualisticamente abordavam o imortal e a morte, a abstração e o instinto, o prazer e a culpa” (Liss, 2022, p. 77).

Defende Maiquel José Seleprin que os mitos podem ser entendidos como representações de “verdades profundas da mente, e as uniões deles em conjunto, de acordo com suas origens, formam as diversas mitologias que conhecemos” (Seleprin, 2012, p. 2). O mito “configura o mundo em seus momentos primordiais, relata uma história sagrada; propõe modelos e paradigmas de comportamento; projeta o homem num tempo que precede o tempo; situa a história e os empreendimentos humanos num espaço indimensionável, define os limites intransponíveis da consciência e as significações que instalam a existência humana no mundo. Os mitos

apresentam-se como possível explicação ou interpretação da realidade e dos acontecimentos”. (Seleprin, 2012, p. 2).

Recentemente, na “Introdução” à sua tradução d’ *A Biblioteca de Apolodoro*, Abel N. Pena sintetiza as questões relacionadas com a mitologia, referindo que a mesma se socorre de “três fontes para contar o que aconteceu *in illo tempore*, ou seja, num tempo sem tempo: o *logos* (palavra, discurso, razão), a memória e a tradição oral”. E o autor continua especificando que “Até ao século V a. C., *mythos* designava quase todo o tipo de discursos. Mas a partir do momento em que um autor opõe a sua verdade a um *logos* que não releve do *mythos*, o mito passa a ser considerado “ficção, artifício, mentira” (Pena, 2025, p. 23).

Infundáveis e tão complexos são, portanto, os mitos, enquanto “poesia, conto, fábula, ficção, modo de explicar as origens do mundo ou dos deuses, atribuídas a causas sobrenaturais; quando associado a *logos* (mitologia, o mito procura explicitar por meio da *rhêsis/rhêma* (palavra/discurso) aquilo que inicialmente é epifania de deus e heróis (*epos*), ritual iniciático ou mera percepção do que se passou *in illo tempore*” (Pena, 2010, p. 10).

É, por isso mesmo, demasiado longo o caminho dos Mitos, a sua complexidade, longevidade e plasticidade. Múltiplas e tão diversificadas foram, poderemos constatar, as reflexões e análises, desde a Antiguidade aos nossos dias, sobre a importância ou irrelevância do mito, designadamente com o desenvolvimento da Filosofia, em torno do novo conceito de *logos*, originando uma espécie de “secularização” do universo religioso grego, como o designará Luc Ferry (Ferry, 2014, p. 301)

Não caberá, como já referido, fazer aqui a enumeração de todos os autores, obras, ou correntes filosóficas cujas narrativas foram marcantes para a mitologia, ou para a reflexão em seu torno. Inúmeros pensadores, historiadores, filósofos já fizeram as suas respectivas sínteses, lembrando, entre tantos outros estudos, as sínteses elaboradas, entre nós, pelo Padre Manuel Antunes²¹, por Maria Helena da Rocha Pereira²² ou por Victor Jabouille, para além das múltiplas

²¹ Cf.. Antunes, Pe. M. (2011) *Theoria. Cultura e Civilização* in *Obra Completa Padre Manuel Antunes*. Fundação Calouste Gulbenkian

²² Pereira, M. H. R. (2014) “Enigmas em volta do mito”. *Estudos sobre a Grécia Antiga. Artigos*. Fundação Calouste Gulbenkian/ Imprensa da Universidade de Coimbra.

edições mais recentes dedicadas ao tema e que serão referenciadas ao longo do texto.

Restar-nos-á, pois, lembrar os textos que foram marcantes e que nos acompanharão amiúde, bem como fazer uma síntese das correntes de pensamento que marcaram a própria história do mito e o nosso próprio caminho, A palavra *mythos* é empregue desde Homero (século IX a. C.), como uma forma de discurso, e o seu sentido vai variando ao longo do tempo. É um facto que desde os *Hinos Homéricos*, cantados em cerimónias religiosas, às duas epopeias atribuídas a Homero, *Ilíada* e *Odisseia*, centradas na guerra de Tróia e no regresso de Ulisses a Ítaca, a poesia funciona como um instrumento da “verdade”.

Através das narrativas mitológicas, parece estar-se perante a tentativa de resgatar o Cosmos do Caos primordial.

Uma fonte fundamental sobre os mitos é, sem dúvida, constituída pelos hinos. O hino é uma oferenda ao deus, um acto de devoção que busca agradar e obter uma resposta favorável, definindo a natureza e prerrogativas da divindade. Primeiramente destinados a uma execução oral, estes hinos foram postos por escrito por razões por certo diferentes, de acordo com os lugares, formando assim um *corpus* de referência à disposição de uma comunidade. Uma vez transformados em textos, foram integrados nas recolhas, tornando-se, desse modo, uma peça da construção de um determinado politeísmo de acordo com o critério do colecionador” (Pantel, 2019, pp. 75-76).

Píndaro (518-438), poeta que viveu na Beócia, é também uma das fontes fundamentais para conhecer os mitos gregos. As suas *Odes* (*Olímpicas*; *Píticas*; *Ístmicas* e *Nemeias*) foram marcantes para a Cultura Helénica. Embora distinguindo já as narrativas que há que reter das que há que rejeitar, introduzindo critérios éticos para a sua manutenção (Pantel, 1019, p. 262) convive, no entanto, com uma época de particular afirmação dos mitos e de exaltação das tradições helénicas face à ameaça persa, correspondendo ao Período Clássico, que verá surgir os grandes trágicos Ésquilo, Sófocles (497-496 - 406 ou 405 a.C.) e Eurípides, entre outros, bem como uma iconografia

mitológica pujante, a "Idade de Ouro", que quase faz desaparecer as representações da vida quotidiana. (Elvira Barba, 2008, pp. 21-22).

Por isso conserva nas suas odes numerosas narrativas míticas, de que nos iremos socorrer, pontualmente, das *Olímpicas*, *Píticas*, *Némeas* e *Ístmicas* de Píndaro²³, de acordo com os quatro grandes concursos que se realizavam nos jogos mais importantes da Grécia. Estas composições triunfais serviam, não só para enaltecer as condições atléticas dos vencedores, como eram uma ocasião para exaltar os ideais gregos de beleza e força física, pois proclamavam o homem perfeito, transcendendo-o a uma dimensão quase divina.

Sabe-se que, na primeira metade do século VI a.C., Sólon - ou Hiparco, filho de Pisístrato, instituiu nas Panateneias recitais em que os rapsodos itinerantes de toda a Grécia concorriam, recitando os poemas homéricos *Ilíada* e *Odisseia* e os mitos fundadores de Atenas, contribuindo para que a população da Ática criasse um maior contacto com os mitos pan-helénicos.

O festival, relacionado com o culto da deusa Atena, era organizado em diversos locais da Ática, embora, a partir do período helenístico, as referências locais tenham passado a dividir o espaço com uma ampliação de sentidos do festival, o que se materializou de várias formas, inclusive na criação de Panateneias fora da cidade de Atenas (Francisco, 2023, p. 299). Por volta de 534 a.C., instituíram-se as Grandes Dionísias, ou Dionísias Urbanas, abertas a todos os atenienses. Nesses festivais, a tragédia tem um papel fulcral, a que se «acrescentou depois os concursos de ditirambo (*dithyrambe*)²⁴, o drama satírico e a comédia.

No século V a.C., a cultura de Atenas era rica em festivais e competições musicais. As Grandes Dionísias, realizadas no início da primavera (entre Março e Abril) eram em honra do deus, Dioniso, a quem se consagravam também as Leneias, no inverno (Janeiro-Fevereiro), e as Dionísias Rurais, celebradas nos campos, em diversos pontos e em diferentes dias do inverno, antes das Leneias. Parafraseando, podemos dizer que “a ascensão da tragédia grega acontece

²³ As designações reportam aos Jogos pan-helénicos, ou seja, abertos a todos os helenos: os Jogos Píticos, em honra a Apolo, na cidade de Delfos; os Olímpicos e Nemeicos, em celebração a Zeus, em Olímpia e Nemeia, respectivamente; e os Ístmicos, em honra a Posídon, em Ístmia. Píndaro na II *Ode Olímpica* atribui a criação dos Jogos Olímpicos a Hércules.

²⁴ “*Dithyrambos* utilizava-se também como epíteto de Dioniso” (Burkert, 2007, p.103).

durante o apogeu econômico e político da pólis ateniense, trazendo para o palco a dualidade de dois mundos: o mítico e a cidade" (Pereira e Weiss, 2021, p. 183).

As Grandes Dionisíais dão lugar às mais diversas representações de drama: comédia, tragédia, drama satírico e ditirambo (Pantel, 2019, p. 202).

Surgem, assim, os concursos trágicos em ambiente urbano, que duravam três dias. Cada dia, um poeta apresenta três tragédias e um drama satírico, assistindo-se, assim, à pujança das representações teatrais, que consagravam os poetas vencedores, escolhidos por um júri.

A tragédia surgiu, assim, da confluência e integração de dois tipos de poesia antecedentes: épica e coral. "Os poemas homéricos deram à tragédia os temas e as personagens, a poesia coral, que surge como manifestação artística no século VII, lhe deu uma visão diversa e crítica sobre esses temas e personagens" (Torrano, 2019, p. 24) servindo-se do pensamento mítico, no seu repertório de imagens, como meios e forma de pensar o modo de vida privada e política dos atenienses. "A tragédia é o grande momento da educação pública" (Torrano, 2019, p. 25) e os mitos são a "matéria-prima" das tragédias criadas em Atenas, na época clássica (Pantel, 2019, p. 203).

Mas, quase paralelamente, vemos surgir o pensamento crítico em relação ao próprio mito, que se vai afirmando desde o século VII a. C. Tales de Mileto, que se dedicou às áreas da matemática, filosofia e astronomia, busca uma forma diversa de encarar a origem do mundo, ou seja, de algum modo concebendo uma "cosmogonia filosófica" (Bernabé, 2008, p. 24), procurando a sua explicação não no mundo sobrenatural, mas sim na natureza - *physis*. Existindo, assim, uma ordem que não era manipulada pelos deuses. Questionava, desta forma, a explicação que Hesíodo procurara na sua *Teogonia*, tentando encontrar no elemento água a origem de tudo o que era vivo, ou seja, a essência de todas as coisas, e acreditava que a terra flutuava sobre a água, como uma espécie de prato. Tratava-se de encontrar de um princípio natural - *arqué* - que originava e constituía todas as coisas que se iam formando e transformando a partir dela. É um princípio simultaneamente natural e ontológico.

Pitágoras (570-497 a. C.) afirma que os números foram os principais elementos do seu estudo e reflexão. Por sua vez, Demócrito (520-440 a.C.), propunha a

origem de tudo a partir do choque de partículas indivisíveis (átomos), e, portanto, tudo era matéria: homens, deuses e até mesmo a alma.

E, mesmo entre os autores trágicos como Eurípides, são notórios já alguns aspectos críticos em relação às divindades, como se constata n' *As Bacantes*.

Gradualmente, o mito vai-se tornando mais um “motivo estético”, embora perdendo a sua força religiosa (Garcia Moreno, 2016, p. 27) e o período clássico grego, atravessado pelo já pensamento filosófico. No entanto, será um período florescente do ponto de vista iconográfico, “A Idade de Ouro” da época clássica, a era do Pártenon, e da elaboração dos princípios estéticos do classicismo, com os escritos teóricos de Policleto e a prática de diversos escultores e a célebre cerâmica de “figuras vermelhas” cheia de deuses e de narrativas heroicas.

A iconografia em vasos cerâmicos foi um importante meio de difusão cultural. A cerâmica, embora considerada uma arte menor face à arquitetura e à escultura gregas, é hoje considerada uma fonte fundamental, tanto mais que é um suporte extremamente resistente e viabiliza uma análise minuciosa.

A cerâmica de figuras vermelhas, que surge cerca do século VI a. C. permite um maior detalhe nas representações (Carderaro, 2015, pp. 11-12).

No século IV a. C. os vasos mantêm a iconografia mitológica que se vai centrando em alguns temas, como o séquito de Dioniso ou nos mitos mais representados no teatro (Elvira Barba, 2008, p. 22).

Ou seja, a iconografia, tal como a escrita, foi, desde sempre, fundamental à fixação dos mitos.

O teatro assume grande importância, e a máscara, em uso desde a época de Ésquilo (c. 525-524 a.C.- 456-455 a.C.), torna-se uma das convenções icônicas do teatro grego clássico, conferindo-lhe maior expressividade.

Obviamente também por isso não nos poderíamos esquecer dos mitógrafos do século V a. C., a exemplo de Ésquilo, que marca o início da tragédia como a

conhecemos. Porque o mito é também o princípio e a alma da tragédia, que terá surgido no final do século VI a.C.²⁵.

Já Heródoto (460 e 455 a.C. ? - c. 400 a.C.), o “pai da História”, utiliza o termo *mythos* para designar uma narrativa que aos seus olhos não é verídica, tendência que, de algum modo, é seguida por Tucídides (ca. 460 a.C. - ca. 400 ? a.C.), o primeiro a estabelecer uma fronteira entre mito e história. Define o *mythodes* como algo que não pode ser comprovado, imprevisível, passando a designar um discurso insólito ou enganoso (Pantel, 2019, pp. 263-264). Contudo as divindades não deixam de estar presentes ao longo da *Guerra do Peloponeso*, afirmando mesmo: “Quanto à benevolência divina, esperamos que ela também não nos falte. Realmente, em nossas ações não nos estamos afastando da reverência humana diante das divindades ou do que ela aconselha no trato com as mesmas. Dos deuses nós supomos e dos homens sabemos que, por uma imposição de sua própria natureza, sempre que podem eles mandam.” (Liv. V. 105). Por diversas vezes, descreve situações onde os deuses são invocados, referindo-se também à existência de templos e de “os deuses pelos quais juramos”, ao “temor dos deuses”, “promessas feitas em nome dos deuses” ou à observação “em relação aos deuses os ritos usuais de preces e sacrifícios” (Guerra do Peloponeso, Livro I. 78; 86; 127; Liv. II 71; 74; 75: 92; Liv. III. 50; 58; Liv. IV. 87; Liv. V. 30: 49; Liv. VI. 54: Liv. VII 69; 71).

Datam dos Sofistas as primeiras reflexões em torno da interpretação dos mitos. Embora tivessem inaugurado uma visão filosófica crítica em relação à mitologia, nem em todos os filósofos se verificará uma ruptura em relação ao mito.

“A noção de que os mitos eram narrativas que não correspondiam à realidade já fora expressa pelos Sofistas, que, no entanto, admitiam que neles se pudesse encontrar um nível de significação mais profundo. (...) Esboça-se deste modo

²⁵ “O comediógrafo Aristófanes e o filósofo Platão atribuíam à tragédia tão influente poder na formação dos cidadãos, que não erraríamos se reconhecêssemos em parte à tragédia a influência inspiradora e configuradora da grandeza intelectual, política e militar de Atenas. Na primeira metade do século VI, introduziram-se nas Panateneias, recitais em que os bardos e rapsodos itinerantes de toda a Grécia concorriam com a obrigação de recitar os poemas homéricos *Iliada* e *Odisseia* em ordem sequencial. Assim se preservou a produção épica já em declínio, e proveu-se a instrução de toda a população da Ática nos mitos heroicos pan-helênicos, o que, aliado ao generalizado gosto pelo canto e pela dança corais, foi decisivo na invenção ateniense da tragédia” (Torrano, 2017, p. 64).

uma teoria que ainda hoje mantém vitalidade: a teoria alegorista.” (Pereira, 2014, p. 7).

Xenófanes (ca. 570 a.C.-475 a.C.), um pré-socrático, contemporâneo de Anaximandro, que poderá ter pertencido à Escola Eleática, como Parmênides e Zenão, foi o primeiro a criticar as concepções teológicas tradicionais, sobretudo quanto ao seu antropomorfismo²⁶, tendo atribuído a Homero e a Hesíodo (Berbabé, 2023, 16) a sua invenção (Pérez Jiménez, 2000, p. 14).

Passou grande parte da vida entre várias cidades gregas, da Sicília e do sul da Itália, exercendo a sua atividade de rapsodo. Pelas características da sua poesia, há autores que o encaram como “herdeiro” ou, pelo menos, conhecedor da tradição épica representada por Homero na Ilíada e Odisseia (Pereira, 2000, p. 79), cujas expressões chega a repetir, embora adoptando uma atitude crítica²⁷

A sua teoria visava estabelecer uma provável origem racional para todo o Universo, sem as efabulações das narrativas mitológicas, ou seja, tentando compreender a realidade a partir da razão.

“O homem de louvor, bebendo, revela nobrezas, / como a memória e o empenho na virtude, / não se põe a contar lutas de Titãs, de Gigantes / nem de Centauros, ficções dos antigos, / ou revoltas violentas, em que nada é útil; / bom é comprometer-se com os deuses sempre”²⁸.

“Homero como Hesíodo atribuíram aos deuses tudo / quanto entre os homens é infâmia e vergonha / roubar, raptar e enganar mutuamente. /Tantas vezes alardeiam obras perversas dos deuses / roubar, raptar e enganar mutuamente”²⁹
Gradualmente, os gregos foram despojando, progressivamente, o *mythos* de

²⁶ Cf. Fernando Santoro, Filósofos Épicos. I Parmênides e Xenófanes, fragmentos. p.4

²⁷ “en su poesía una actitud beligerante hacia la épica tradicional, cuya temática rechaza” e autor de elegias onde “rechaza explícitamente la teología homérica y hesiódica, por juzgar que sus dioses son más modelo de vicio que de virtud” (Torres-Guerra, 1999: 75).

²⁸ Tradução de Fernando Santoro, Filósofos Épicos I: Parmênides e Xenófanes, fragmentos. Elegia p.14.

²⁹ Tradução de Fernando Santoro, Filósofos Épicos I: Parmênides e Xenófanes, fragmentos. Sátira 2 B11 e B12. p.29.

todo valor religioso e metafísico (Eliade, 1972, p. 6). Xenofonte afirmava que cada um dos fenómenos tinha uma explicação natural. Acreditava que os deuses eram criações humanas, que o verdadeiro Deus era uno e imutável e que os deuses descritos pelos poetas eram meras projeções humanas. Para Xenófanes, o princípio de tudo estaria na unidade e na imutabilidade.

Platão (427/8-348/7 a. C.) herdará dos sofistas uma certa forma de "questionamento", ou mesmo afastamento crítico, em relação ao pensamento mitológico, assumindo a insuficiência das narrativas mítico-religiosas para explicar a origem do universo, podendo estas caracterizar-se mais pela capacidade "de adestrar discípulos na arte da palavra para dotá-los de capacidades de intervenção na política, na vida da polis" (Almeida, 2015, p. 163).

Platão trata o Mito na sua feição alegórica, ou seja, a "expressão duma coisa mais concreta, intentando outra mais abstracta, mais profunda e real (Antunes, 2011, p. 17)", usa o termo "mitologia" para designar o conjunto das narrativas a que chamamos "míticas", e questiona o carácter não verificável das narrativas de Homero e de Hesíodo (Pantel, 2029, p. 265). Será Platão, entre os filósofos, o primeiro que faz uma espécie de ruptura epistemológica entre a verdade do *mythos* e do *logos* (Pena, 2025, p. 23).

Não obstante, Platão socorre-se amiúde dos mitos para explicar aquelas realidades mais profundas que não se conseguem alcançar mediante o mero discorrer lógico (Olmos, 1985, 6), assumindo, dessa forma, uma visão utilitarista do mito, integrando-o nos elementos que poderão dar coesão social, representando a memória (Torrano, 1998, p. 19).

Platão considerava, pois, poder utilizar-se o mito com fins pedagógicos, pelo que se serve de uma versão própria do Mito de Epimeteu e Prometeu. Confere-lhes a incumbência de dotar os humanos das qualidades necessárias à sobrevivência, de forma que nenhuma espécie aniquilasse a outra, sendo Epimeteu responsável pela distribuição das qualidades e Prometeu pela revisão final do trabalho (Platão, Prot. 320).

Platão apresenta o mito como uma mensagem que uma determinada comunidade transmite, de geração em geração, conservada na memória, mas de que ele se distancia, por ser longínqua e não lhe poder aferir a veracidade.

Os mitos, em Platão, apresentam personagens cujas imagens são pontos de partida para uma série de reflexões éticas, políticas, ontológicas e epistemológicas (Vêras, 2018, p. 6), a que recorre sob as mais diversificadas formas, ora como contos, ora como relato verdadeiro, a exemplo do que acontece em *Górgias*.³⁰

Apesar de todas as questões levantadas sobre a veracidade dos mitos, Platão considera que a investigação filosófica necessita do mito, e reconhece o poder que as histórias exercem na formação das crianças, desde que devidamente selecionadas. Na *República*, assistimos a uma crítica violenta das histórias que geralmente as mães e as irmãs contavam às crianças (Pereira, 2014, p. 22). Para Platão, apesar do distanciamento crítico em relação ao pensamento mitológico, o mito representa uma “forma privilegiada de dizer, pensar ou reflectir sobre algo”³¹

Platão, através de um diálogo que atribui a Sócrates e Hípias, no *Hípias Maior - Diálogo sobre o Belo*, assume claramente o interesse que o passado motivava em Atenas, designadamente as genealogias, as biografias de heróis e outros homens; as narrativas relativas à antiga fundação das cidades, que, como sabemos, originaram inúmeras narrativas mitológicas. A justificação da origem mítica das cidades é, aliás, tão antiga como muitos dos mitos que chegaram aos nossos dias. Basta recordar o mito em torno da fundação da cidade de Atenas, ou mesmo de Roma.

Segundo Jaa Torrano, a opção pelo mito como primeira forma de educação básica justificar-se-ia pela dificuldade de descobrir uma melhor do que a usada há muito tempo: “ginástica para o corpo e música para a alma. Por música entenda-se a poesia tradicional (épica, lírica e dramática), de que a música *strictu sensu* não se dissocia” (Torrano, 1998, p. 19).

Considera-se assim que o mito começa a ser modificado, adaptado, “racionalizado” “policiado”³², pela filosofia platónica, desempenhando um papel

³⁰ (*Górgias* 523a). Versão eletrônica do diálogo platónico “Górgias”. Tradução: Carlos Alberto Nunes Disponível em <http://br.egroups.com/group/acropolis/>

³¹ José Pedro Serra, Conferência realizada no “Encontro de Mitologias”. 10 de Outubro 2025.

³²Barros, G. N. M. (2008) “Platão: Mito e Paideia” FEUSP Notandum Libro 10 CEMOrOC-Feusp / IJI-Universidade do Porto.

complementar no que respeita ao processo paidêutico, educativo, ético e político na formação do cidadão, estreitando a relação entre o mito e a razão, a narrativa e a argumentação na filosofia. (Véras, 2018, pp 33 e 36).

Platão, embora crítico, não só justifica o seu uso como cria alguns mitos novos.

"Não compreendes - disse eu - que primeiro ensinamos fábulas às crianças? Ora, no conjunto, as fábulas são mentiras, embora contenham algumas verdades. E servimo-nos de fábulas para as crianças, antes de as mandarmos para os ginásios." (Platão, *República*, 377a).

"[...] é isto que deve ser dito, de preferência às crianças, por homens e mulheres de idade e, quando elas forem mais velhas, também os poetas devem compeli-se a fazer-lhes composições próximas deste teor. Mas que Hera foi algemada pelo filho, e Hefesto projetado à distância pelo pai, quando queria acudir à mãe, a quem aquele estava a bater, e que houve combates de deuses, quantos Homero forjou, é coisa que não deve aceitar-se na cidade, quer essas histórias tenham sido inventadas com um significado profundo, quer não." (Platão, *República*, 378d).

Verifica-se, entre os Gregos, que desde tempos muito recuados emergem posicionamentos filosóficos que põem em causa a credibilidade das narrativas mitológicas, razão pela qual estas foram, pouco a pouco, vistas também como relatos fictícios (Lobo, 2020, p. 6). É nesse processo que *mythos* e *logos* vão adquirindo significados distintos, e por vezes antagónicos, abrindo caminho ao pensamento filosófico, orientado pela busca de uma explicação racional para o cosmos e para o mundo.

Contudo, a persistência da tradição mítica revela-se ainda como recurso de inteligibilidade imediata, capaz de tornar acessível, pela via narrativa, aquilo que na sua essência se apresenta como mais complexo.

O século IV a. C. testemunhou, então, o triunfo da filosofia, quando, de algum modo, se superou o cepticismo dos sofistas que haviam dominado o cenário intelectual do final do século precedente.

Paléfato, autor de *Acerca das histórias inacreditáveis*, obra escrita por volta do século IV a. C. e, possivelmente, discípulo de Aristóteles - circunstância que o

inscreve na escola peripatética – declara, explicitamente, que o propósito do seu texto é analisar tais narrativas e averiguar se os acontecimentos se verificaram de facto, embora em moldes naturais e não segundo as formas fantasiosas proclamadas pelo mito (Lobo, 2020, p. 12). O autor elabora, assim, um modelo de racionalização, procurando não apenas relatar as diversas versões, mas também equacionar a plausibilidade racional de algumas dessas narrativas (Pena, 2010, p. 15).

Situa-se entre a credulidade total e o ceticismo absoluto, procurando fontes credíveis sobre as histórias (Lobo, 2020, pp. 46 e 49). São suas as seguintes palavras no prólogo da obra *Acerca das histórias inacreditáveis*: “Isto foi o que escrevi acerca das histórias inacreditáveis. Os mais crédulos dos homens acreditam em tudo o que se conta, porque não têm contacto com a filosofia e com ciência, mas os mais inteligentes por natureza e curiosos não acreditam de todo que alguma destas histórias tenha acontecido. A mim parece que tudo o que se conta aconteceu (pois não surgiram apenas os nomes sem ter havido alguma história acerca deles; mas primeiro aconteceram os factos e só depois as histórias acerca deles). Todas as imagens e formas que se dizem ter existido antes e agora não existem, não podem ter existido. Pois, se alguma coisa existiu outrora e outras vezes, então existe agora e continuará a existir. Sempre concordei com os escritores como Melisso e Lamisco de Samos, que dizem: “aquilo que existiu no início, também existe agora e existirá”. Mas os poetas e os logógrafos transformaram alguns destes acontecimentos em algo bastante inacreditável e surpreendente para maravilhar os homens. Eu, porém, sei que não é possível estas coisas existirem tal como são contadas. Mas também entendo que se não tivessem existido, também não tinham sido contadas. Assim, percorri muitas regiões e perguntei aos mais velhos o que tinham ouvido acerca de cada uma das histórias, e escrevo aquilo que eles me disseram. E eu próprio vi como estava cada lugar, e escrevi estas coisas, não como elas eram contadas, mas depois de lá estar e de as investigar”³³.

Na *Poética*, de Aristóteles, *Mythos* remete-nos genericamente a “enredo”, ou intriga, exceptuando-se alguns momentos em que a palavra assume o sentido

³³ Paléfato, *Acerca das Histórias Inacreditáveis de Paléfato*. in Joana da Silva Lobo (2020: 67).

de "história" ou "história tradicional". Aristóteles acaba por reconhecer que o mito é um como precursor da atitude filosófica (*Metafísica* A2, 982, 17- 19), embora o exclua praticamente do seu discurso.

Com o mundo helenístico surgem novas correntes filosóficas, a exemplo do evemerismo, que defendia que os deuses não são mais do que antigos reis e humanos divinizados, ou seja, os deuses seriam representações de figuras com existência histórica, reverenciadas pelos seus feitos³⁴. Evémero (c. 300 a.C.), propõe, assim, uma teoria que teve bastante adesão, segundo a qual os deuses não são mais do que antigos reis divinizados pelos homens, fruto da importância que para eles assumiram. Era uma forma de justificar a divinização dos monarcas, que começava a expandir-se. Com o evemerismo, o mito deixou de ser uma realidade para passar a ser a alegoria ou a fábula que a transmissão oral popular edificou (Semião, 2004, p. 64).

Vários serão os autores que, em período posterior, serão críticos do evemerismo, a exemplo de Cícero (ND Liv I. 119): “E quanto àqueles que afirmam que homens fortes, ilustres e poderosos chegaram à companhia dos deuses depois de morrerem, esses mesmos que costumamos venerar, implorar e cultuar, não estão eles separados de todo o tipo de religião? Esta doutrina foi especialmente exposta por Evémero, que foi traduzido e imitado por Ênio, mais do que ninguém. Pois parece-te que Evémero, ao nos mostrar as mortes e as sepulturas dos deuses, fortaleceu a religião ou, pelo contrário, a destruiu completamente?”³⁵.

Desde a época helenística, do século III a. C. em diante, é comum o aparecimento de narrativas onde se verificam metamorfoses ou transformações de seres humanos noutras figuras: em animais; em pedras; em astros e em plantas. Nos *Catasterismos*, de Eratóstenes de Cirene, nascido em 276 a.C., na cidade de Cirene, antiga colônia grega na atual Líbia, as narrativas obedecem a

³⁴ Cf. Pereira, Reina Marisol Troca, (2017) in *Antonino Liberal Metamorfoses*. p.58

³⁵ Santo Agostinho, em época mais tardia, na *A Cidade de Deus*, será crítico desta ideia da divinização de humanos de Evémero, designadamente no Liv. II. Capítulo V e no Liv IV. Capítulo VII. “Semelhança e concordância entre a teologia mítica e a teologia civil”, nos seguintes termos: “Que ideia fizeram de Júpiter os que colocaram a sua ama no Capitólio? Não vêm eles assim confirmar a teoria de Evémero, que, com a verborreia de um mitólogo mas com a precisão de um historiador, escreveu que todos estes deuses tinham sido homens, simples mortais?”

um critério temático (Moreira, 2021, p. 8). O autor reúne narrativas míticas que contam como uma personagem (seja ela humana ou animal) foi lançada para o cosmos, transformando-se em estrelas ou em constelações, eternizando-se. Era uma forma de honrá-los, podendo ser também para os castigar. Recordemos, entre tantos outros, exemplos como Hércules, Andrómeda, Órion, Gémeos, Plêiades, a Ursa Maior, o Corvo, a Hidra, o Leão, o Touro, lembremos a lira, em memória de Orfeu e das Musas.

Este aspecto contribui, tal como as metamorfoses, para uma das características que consideramos mais interessantes na mitologia, que é a visão integrada ou holística do mundo e do cosmos.

Destacamos ainda, neste nosso périplo pessoal, entre os poetas, Apolónio (Alexandria, c. 295 a.C. - Rodes, 215 a.C.), nas *Argonáuticas*³⁶, representante da épica grega de época helenística do século III a. C. Narra-nos a viagem dos Argonautas, capitaneados por Jasão, indo até à Cólquide em busca do “Velo de Ouro”, de onde regressaram vitoriosos graças à ajuda de Medeia, personagem central na obra. Desta viagem participam também Héracles e Orfeu. Não nos deteremos aqui em Apolónio de Rodes, pois ao autor desta grande epopeia de Jasão e dos Argonautas, um dos paradigmas da literatura helenística, já se dedicaram vastos estudos, sendo, contudo, incontornável quando abordarmos algumas das narrativas mitológicas³⁷.

Roma entra em contacto literário com as lendas e mitos gregos desde o escritor, de provável origem grega, Lívio Andronico (c. 284 a.C.- c. 200 a.C.) que, desempenhando o papel de pedagogo, traduz a *Odisséia* de Homero para latim, cerca de 250 a.C. (Cabeceiras, 2008, p. 72).

Diodoro da Sicília, ou Sículo, (c. 90 a.C. - c. 30 a. C), natural de Agírio na Sicília, que viveu no século I a.C., autor da *Biblioteca Histórica*, dedica os seis primeiros livros aos acontecimentos anteriores à guerra de Tróia. Quer o Livro III, quer o livro IV, incluem narrativas mitológicas bastante diversas, em torno de

³⁶ Cf. Carreira, Paula Cristina Ferreira da Costa (2007). *As Argonáuticas de Apolónio de Rodes. A arquitectura de um poema helenístico*. -

³⁷ Cf. Fialho, M.C. (2005) Novas tendências narrativas nas Argonáuticas de Apolónio de Rodes, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra.

heróis e semideuses.³⁸ Tratará, assim, Dioniso, assumindo que vários “povos bárbaros” disputavam o nascimento do deus, designadamente os egípcios, que o adoravam sob a forma de Osíris (Liv. IV. 6), Héracles, Teseu, os Sete contra Tebas, os Lápitae e os Centauros, Asclépio e ainda Pélops, Tântalo, Dédalo e Minos. Ao longo desta tese, referiremos alguns dos mitos tratados, designadamente o *Rapto da Europa* (Diodoro, Bib. Hist. Liv. IV- 60).

Diodoro alerta-nos, no Prólogo da *Biblioteca Histórica*, para a abrangência e plasticidade das múltiplas versões da mesma narrativa mitológica, propondo-se expor o que dizem os Gregos nas suas histórias dos tempos antigos. Poderíamos dizer que a abordagem de Diodoro tem um carácter “histórico-mitológico”, compilando os mitos.

Também de Época Republicana, encontraremos em Cícero um posicionamento racionalista sobre a concepção de religião, embora a sua obra *A Natureza dos Deuses* nos tenha sido fundamental para fazer a arqueologia de muitas divindades. No Livro I faz uma reflexão sobre a essência das divindades e das narrativas em seu redor, dando a conhecer as teses dos filósofos antigos sobre aparência ou vivência, “que vida levam os deuses e como passam o tempo”; sobre as diversificadas formas como são denominados, representados e ainda as diferenciadas práticas relacionadas com a *fides*, remetendo a mitologia para os “absurdos versos dos poetas”³⁹

A Religião Romana, ou melhor, as Religiões de Roma⁴⁰, fortemente ritualizadas e tendencialmente racionalizadas, apostam numa “teologia civil”, estabelecendo um dogma religioso que todo cidadão deveria seguir (Bogdan, 2016, p. 9). Baseada na celebração dos serviços religiosos - *sacra* e *caerimoniae* - onde os sacerdotes, organizados em colégios e depositários do direito sagrado,

³⁸ Diodoro de Sicília. *Biblioteca Histórica*. Libros IV-VIII.

³⁹ “Não menos absurdos são os versos dos poetas que, embora difundidos com maviosidade, são funestos. Os poetas apresentaram-nos deuses inflamados pela ira e enlouquecidos pelo desejo, e esforçaram-se para que víssemos as suas guerras, batalhas, lutas e feridas, e também os seus ódios, inimizades, os seus nascimentos e mortes, as suas querelas, lamentações, as suas desenfreadas e excessivas paixões, os seus adultérios, prisões, as suas relações sexuais com os humanos e os mortais nascidos dos imortais. É, pois, possível relacionar as fantasias destes poetas com a prodigiosa arte dos magos ou com o mesmo género de loucura dos Egípcios, ou então com as opiniões do povo que, ignorando a verdade, vive na maior das incongruências” Cic. N. D. Liv. I. 42).

⁴⁰ Utilizamos aqui o conceito defendido por Beard, M et al. (1998) *Religions of Rome* v. 1. Cambridge: Cambridge University Press.

desempenham um papel fundamental, tende para uma religião oficial e pública bastante marcada (Schild, 2003, pp. 117-118). Há, pois, algo de fundamental para o mundo romano que não encontramos no mundo grego: o zelo da observância nos rituais, num sistema de obrigações que viabiliza a *pax deorum*. “Não cumprir as obrigações religiosas para com os deuses abalava a sociedade, pois desequilibrava a ordem do mundo ao provocar a cólera divina” (Bustamante, 2014, p.110).

A religião romana, alicerçando-se assim numa multidão de deuses, muitos deles de origem grega, mas também etrusca e outras regiões mais longínquas, como o Egipto é, “ao mesmo tempo conservadora e estática, fiel aos pormenores do rito, severa quanto ao desempenho do ofício, e ao mesmo tempo assimiladora e dinâmica, nacionalizando religiões e deuses” (Novak, p.148).

E está repleta de *numina* e génios de divindades protectoras, presentes no quotidiano dos romanos e nos locais que frequentavam e veneravam, muitos deles com carácter funcional. A eles se presta *devocio*, tentando assim obter os seus favores.

A *pietas* “justiça em relação aos deuses” (Cícero. ND. I.3) era considerada, a par *sanctitas*, um pilar fundamental, alargava-se à divindade e acabava por estender-se ao próprio Estado (Bustamante, 2013, p. 3). Segundo Cícero, “O Mundo é quase a casa comum entre deuses e homens, ele é a cidade de ambos” (ND. Liv. II. 67).

Em *De natura Deorum/Da Natureza dos Deuses*, Cícero afasta-se claramente da superstição (Novak, 1991, p. 147) e da “crendice”, do abuso de oráculos, da magia e da quiromancia, de algum modo mesmo da mitologia, e advogará a “religião tradicional”, questionando-se sobre o papel das diversas divindades ou narrativas em seu torno.

No entanto, apesar de toda essa racionalização e ritualização da religião, Roma nunca se libertará do contágio helenístico das narrativas mitológicas, em torno das divindades ou mesmo heróis, designadamente dos mitos históricos relacionados com a fundação e glorificação de Roma, nem das relacionadas com as suas próprias deidades, a exemplo das Camenas.

Muitos dos festivais romanos tinham, aliás, como centro algumas narrativas mitológicas sobre as divindades, como é o exemplo das Florália⁴¹ ou mesmo, de algum modo, as Saturnália, rememorando a “Idade de Ouro”.

Em Vergílio, na *Eneida* (70 - 19 a.C.), veremos, de forma clara, como se afirma a importância das origens mitológicas de Roma e como se constrói o seu desígnio para o domínio imperial, sendo clara a associação implícita de Eneias à figura pacificadora de Octávio, que se tornou oficialmente *princeps*, o primeiro cidadão, em 27 a.C. e, ao mesmo tempo, *princeps senatus* (o primeiro do senado). A Roma servia bem o enaltecimento dos heróis helénicos, através do género épico.

Podemos, recuando no tempo, inscrever este tipo de abordagem nas tentativas de recordar os feitos históricos e épicos, glorificando o seu passado mítico, a exemplo de Heródoto, no século V (484 - 420 a.C.).

A viagem empreendida por Eneias para o Ocidente, para o Lácio, e a fundação da cidade de Roma já eram conhecidas desde o século V a. C. e popularizada desde o século III. Posteriormente, quer Varrão, Tito Lívio (c. 59 a.C. - 17 d.C.) e Cícero (106 - 43 a.C.) a referiram. Em Tito Lívio a criação mítica terá uma efectiva expressão, pois, embora situando-se entre os *historici*, não se isenta de atribuir às divindades um papel fundamental na fundação da cidade, na sua *Historia de Roma*⁴², embora dela aparente distanciar-se criticamente, em alguns momentos.

⁴¹ As Florália celebravam a deusa Flora (*Mater florum*, como refere Ovídio). Segundo a versão do mito desse grande poeta, um certo dia de primavera, Zéfiro, o vento oeste, avistou a ninfa Clóris, apaixonou-se por ela e transformou-a em Flora. Como prova de seu amor, Zéfiro nomeou a sua amada como rainha das flores das árvores frutíferas e concedeu-lhe o poder de germinar as sementes das flores de cultivo e ornamentais, entre elas o cravo.

⁴² “Los hechos anteriores a la fundación de la ciudad o a la idea de fundarla, más bien embelecidos con leyendas poéticas que apoyados en documentos históricos, non me propongo sostenerlos ni rechazarlos. Se otorga a la antigüedad la licencia de ennoblecen los primeros tiempos de las ciudades mezclando lo humano con lo divino. Y si a cualquier Pueblo hay que permitirle santificar sus orígenes y atribuirlos a iniciativa de los dioses, es tal la gloria militar del Pueblo romano, que cuando presenta como padre suyo y padre de su fundador precisamente a Marte, las otras naciones lo han de tolerar con la misma serenidad con que toleransuimperio”. (Tito Lívio, Introdução, *Hitoria de Roma*).

Ainda no decurso do nosso périplo, não poderemos omitir a importância que tiveram as *Geórgicas*⁴³ de Vergílio, onde as referências míticas são constantes, bem como as *Bucólicas*, que também nos acompanharão.

São, pois, as obras que mais seguiremos no decurso desta tese, pois plasmam essa grande plasticidade das narrativas mitológicas, particularmente dessas "formas mudadas" (Met. Livro I. vv.1-4), que consumam uma simbiose entre deuses e a natureza, desde a origem, ou caos. É também incontornável o poeta latino Ovídio (43 a.C.-17 ou 18 d.C.), pois a sua obra *Metamorfoses*⁴⁴ é um extraordinário repositório de mitos helénicos em época augustana. Esta obra influenciará decisivamente a arte e a literatura europeias, sendo, por esse motivo, que as suas obras *Fastos* e *Metamorfoses*⁴⁵ serão as que mais acompanharemos.

Corresponde a um período em que, apesar das inúmeras discussões teóricas, se assiste ao reaparecimento dos grandes mitógrafos, sendo deuses e heróis um tema de eleição e de estudo. Nas *Heróidas*, um conjunto de 21 cartas de amor, dirigidas aos respectivos maridos ou amantes, Ovídio coloca na boca de heroínas e figuras mitológicas, a exemplo de Penélope, Fedra, Dido, Medeia e Ariadne, Hipermnestra, os sentimentos das mulheres e as dores e aflições sentidas com as separações ou abandonos amorosos (Silva, s/d, p. 4). Esta obra, bem como as *Metamorfoses* e *Fastos*, reflectem o interesse pela herança helenística, tão presente na Roma imperial.

Roma assistiu, a partir do século I d. C., a uma particular apetência pelos temas mitológicos e astrais, que são não só reconhecidos na literatura, como em todos os aspectos da vida, motivo pelo qual é recorrente encontrar objectos arqueológicos decorativos e de uso cotidiano com a representação dessa temática, seja em numismas, seja mesmo em lucernas.

⁴³ Inicialmente na tradução de 1948 de Ruy Mayer e, numa fase posterior, em 2019, com introdução, tradução e notas de Gabriel A. F. Silva.

⁴⁴ A versão que seguimos é a publicada em 2007, pelos Livros Cotovia com a tradução e notas de Paulo Farmhouse Alberto.

⁴⁵ Veja-se "Illustrations de La Métamorphose d'Ovide figurée", Bernard Salomon, dess.; Ovide, aut. Du texte Salomon, Bernard (1506-1561). Dessinateur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r.r=METAMORPHOSE%20D'ovide>

Datada de entre os séculos I a. C. e o II d. C., apesar das dúvidas quanto ao momento exacto em que foi escrita⁴⁶, a *Biblioteca* de Apolodoro será, embora escrita em grego, o manual de mitologia mais completo de todo o Período Alto Imperial, sendo considerada a obra mais citada de todos os mitógrafos⁴⁷, e a mais completa catalogação ou compêndio de mitos gregos que chegou até nós (Pena, 2010, p. 17), de entre a quantidade de relatos míticos registados até aí (Lages, 2020, p. 179). (Pena, 2010, p. 17), de entre a quantidade de relatos míticos registados até aí (Lages, 2020, p. 179).

Trata-se, pois, de uma obra incontornável, em forma de genealogias, ou narrativas sobre a geração dos seres e das coisas, por outros seres, que são seus pais ou antepassados (Lima, 2011, s/p), um pouco à forma de Hesíodo, iniciando-se como uma espécie de *Teogonia*. Repete, em grande medida, os Catálogos de Hesíodo (Burkert, W. ed. 1993). *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica* (2007, p.13). Na *Biblioteca* de Apolodoro, (em três livros e um epítome), encontramos narrativas mitológicas, peripécias de deuses e heróis e as suas genealogias, motivo pelo que se tornou uma referência quase constante, tanto mais que é uma das principais fontes gregas para o estudo da mitologia clássica⁴⁸, a par das *Fábulas* de Higino, autor que é provavelmente, de origem hispana, embora esse não seja um dado confirmado.

Há autores que defendem mesmo que a *Biblioteca* é fundamental para o estudo dos Livros de Linhagens medievais e das genealogias, tal como tinha sido a enumeração das divindades na *Teogonia* de Hesíodo e o catálogo dos heróis da *Ilíada* e da *Eneida*: “tanto na obra hesiódica como nas obras de Homero e de Virgílio, o processo narrativo a que se prestam as listagens de nomes, ora de deuses, ora de heróis, se alicerça na exposição cronológica da filiação ou na apresentação da origem e evolução de uma família e das relações de parentesco dos seus membros” (Faria, 2022, p. 137).

⁴⁶ Cf. Semeão, “A Genealogia dos Deuses: comparando Hesíodo com Apolodoro”. *Boletim de Estudos Clássicos*- 42

⁴⁷ Não se pode afirmar com exactidão o momento da escrita desta obra, embora se deva situar entre os séculos I e II d.C. (Pena, 2025: 20)

⁴⁸ “Puede considerarse, junto con la *Biblioteca* de Apolodoro, la principal enciclopedia mitológica de la Antigüedad. Y con las *Metamorfosis* de Ovidio, una de las principales fuentes latinas para el estudio de la mitología clásica” in Higino, *Fábulas*. Introducción de Javier del Hoyo e José Miguel García Ruiz. Editorial Gredos, S. A., (2009. p. 19).

Apolodoro cobre uma sequência de eventos que vai desde o nascimento de Úrano e sua união com Geia até aos “Trabalhos de Héracles”, explanando-se por variados episódios, como a Gigantomaquia, as Argonáuticas, os eventos de Héracles e histórias associadas à cidade de Tebas.

Provavelmente conhecedor a epopeia homérica, a partir da tradução da *Odisseia* por Lívio Andronico, Bébio Itálico fará, nos últimos anos do reinado de Nero (54-68 d.C.), a *Ilíada Latina*, um resumo em latim da obra Grega de Homero, sendo este o único texto da *Ilíada* acessível e em voga até aos séculos III e IV, e que fez parte da tradição escolar medieval, a par de Lucano, Vergílio, Estácio, Juvenal e Horácio. (Almeida, 2021, pp. 33 e 78).

No século II d. C., Apuleio (125 - c. 170), quer no *Burro de Ouro*, quer na *Apologia*⁴⁹, dá-nos conta da complexificação da própria religião romana, onde se mescla a magia⁵⁰, a superstição e deuses do panteão oficial e orientais, de que destacaremos a deusa egípcia Ísis, cujo culto estava já presente em Roma no século II a.C. (Cravinho, 2023, p. 42), alastrando-se pela Península Itálica ao longo do século. I a.C., e depois por todo o Império, em princípios da era cristã.

Em torno dela se viria a formar, no século II d.C., o sincretismo religioso de deusas romanas (Isis-Fortuna e Isis-Fortuna-Ceres), que se expande por todo o Império até à Lusitânia (Cravinho, 2023, p. 42), com elementos relacionados com a prática da magia, *more uulgaris* - e a sua prática” (Gouvêa Júnior, 201, p. 6).

Já séculos antes, Plutarco referia esse sincretismo, associando Hórus a Apolo, Serápis a Osíris, e muitos outros deuses egípcios a divindades gregas (Silva, 2023, p. 176). Alguns textos de Apuleio, nomeadamente no *Asno de Ouro*, são um retrato da dimensão dessa complexidade onde se mesclam a magia e a religião, convocando divindades de várias origens que confluem para Roma, bem como as respectivas narrativas mitológicas – veja-se o mito de Eros e Psique.

⁴⁹ Apuleyo, (ed. 1980) *Apologia. Flórida*. Notas de Santiago Segura Munguía. Editorial Gredos. A *Apologia* constitui o único discurso judicial de Época Imperial que chegou aos nossos dias.

⁵⁰ O próprio Apuleio foi acusado de ter usado a magia, tendo-se defendido com o discurso *Apologia*.

Luciano Samósata (125 -190 d. C.), cuja vida literária se desenvolve na segunda metade do século II d.C., correspondendo ao apogeu da actividade literária que se verifica durante o reinado de Marco Aurélio, quando se acentua uma dura crítica à velha mitologia, às velhas e novas credices, à moralidade de deuses e homens⁵¹, encontra, através da sátira, uma forma de combater a credice e a superstição que grassava em Roma no seu tempo.

No seu texto “Como se deve escrever a História”, assume mesmo que os mitos não pertencem ao mundo dos textos de História.⁵²

Nos *Diálogos dos Deuses* está presente a ironia, ou mesmo a crítica, quando se refere, por exemplo, a Faetonte, filho de Hélios, que põe à prova o seu pai, pretendendo conduzir a quadriga do Sol, acabando por perecer, perante e o sofrimento das suas irmãs que tanto carpiram a sua morte que se transformaram em choupos, continuando a chorar em forma de âmbar. São suas as seguintes palavras em Luciano VI, “O âmbar ou os cisnes”⁵³. 3, “(...) e fiquei mudo de vergonha pelo facto de ter feito uma autêntica figura de menino, ao acreditar nos poetas que contam mentiras tão incríveis”⁵⁴.

⁵¹Segundo Custódio Manguêjo, na “Introdução” a Luciano Samósata. Liv. I, pp. 17, 19 e 20). “a sua crítica panfletária e corrosiva, que atinge, literalmente, tudo e todos: os deuses e os heróis, a religião e as religiões, a filosofia e as suas variadíssimas seitas, a moral convencional, a sociedade e os seus pilares mais destacados, os homens e as suas vaidades, as suas superstições irracionais e o aproveitamento que delas fazem os espertos... enfim, podemos dizer que em Luciano conflui o que de mais violento havia na comédia. Um certo epicurismo prático e um cinismo teórico afinam e refinam o processo” (...) De facto, Luciano tem uma visão extremamente crítica da sociedade do seu tempo, dominada pelo irracional, que impregnava não só as grandes massas populares (variadas religiões de mistério e salvação, credice nas práticas de magia, superstições pueris, etc.), mas até o mundo intelectual.”

⁵²Luciano de Samósata. (ed.2013). *Luciano* [V]. p. 28.

⁵³ Luciano de Samósata. (ed.2013) *Luciano* [VI] “O âmbar ou os cisnes”. 3. (p. 66).

⁵⁴ O mito de Faetonte terá múltiplas versões. Segundo Peléfato, “LII. Acerca de Faetonte (pseudo-Paléfato) “Faetonte era filho de Hélio e tinha um irracional desejo de montar sobre o carro de combate paterno. Com inúmeras súplicas e banhado em lágrimas, convenceu-o. Depois de montar sobre o carro de combate, picou os cavalos e guiou-os. Mas ele não sabia bem como conduzir um carro, nem era capaz de ser firme enquanto cavalgava, e foi arrastado pelos cavalos, que ficaram transtornados pela sua temeridade e arrogância. Ele aproximou-se mais da terra e foi sacudido para o rio Eridano e afogou-se, enquanto a maior parte das terras situadas nas proximidades estavam em chamas”.

Higino, séculos mais tarde (64 a. C. y el 17 d. C.), dá-nos nas *Fabulae* (CLII A, Faetonte) uma dessas narrativas que serão retomadas por vários autores.

No livro II das *Metamorfoses* de Ovídio, o mito é dramaticamente narrado e Faetonte quando aproxima demasiado o carro solar da terra, produz, até a fusão das pepitas de ouro levadas pela torrente “e o ouro que a corrente o Tejo transporta foi liquefeito/ pelas chamas. (Ov. Met. 2.251-52)”.

Valerá a pena, pois, ver como pode ser acutilante a sua sátira, nos diálogos da "Assembleia dos Deuses"⁵⁵.

Mais tarde, já no século IV, Salústio, um neoplatónico, amigo do Imperador Juliano, o Apóstata, que tentou restaurar as antigas práticas religiosas romanas, entrando em conflito com o cristianismo ascendente na época, tentará, na sua obra *Sobre os Deuses e o Mundo*, retomar a importância dos Mitos, partilhando da ideia de que o mito é uma alegoria.

Preocupado em compreender a verdade por detrás dos mitos, Salústio afirma: "Assim sendo, é digno que investiguemos por que os antigos deixaram de lado esses ensinamentos e fizeram uso dos mitos. E um primeiro benefício oriundo dos mitos é justamente a investigação e o fato de não mantermos nossa inteligência inerte. Por certo, é possível dizer que os mitos são divinos graças àqueles que os utilizaram: de fato, dentre os poetas, aqueles inspirados pelos deuses; dentre os filósofos, os melhores, os quais transmitiram os rituais iniciáticos; e os próprios Deuses fizeram uso de mitos em seus oráculos." (Salústio, *Sobre os Deuses e o Mundo*. III.1).

Segundo Salústio, em *Sobre os Deuses e o Mundo*. III.1, "Podemos muito bem perguntar, então, por que os antigos renunciaram a essas doutrinas e fizeram o uso de mitos. Há a primeira vantagem dos mitos, a que temos que buscar e não deixar as nossas mentes ociosas. O fato dos mitos serem divinos pode ser observado através daqueles que os usaram. Os mitos foram usados por poetas inspirados, pelos melhores filósofos, por aqueles que estabeleceram os mistérios e pelos próprios deuses nos oráculos".

Em Apolónio de Rodes, *Argonáutica*, encontramos referência à queda de Faetonte com o carro do pai (4.598), perante o sofrimento das suas irmãs, as Heliades, que derramaram lágrimas para a terra.

Lembremos ainda a versão apresentada por Luciano de Samósata em Luciano VI, "O âmbar ou os cisnes" recordando "que o vertem em [forma de] lágrimas, ao carpirem [a morte/ de] Faetonte, e que esses choupos são mesmo as irmãs/ de Faetonte, as quais, à força de chorarem pelo jovem, foram/ transformadas nessas árvores e delas destilam uma lágrima,/ou seja, o âmbar.

Também o nome Faetonte foi a designação dada a um tipo de viatura de quatro rodas, puxado por uma parelha de cavalos e destinado a ser conduzido pelo seu proprietário.

No Museu Nacional dos Coches pode encontrar um *Phaeton* do século XIX fabricada em Paris. O mito continuou a acompanhar-nos, tendo ficado também plasmado num belíssimo desenho de Pedro Alexandrino de Carvalho "Faetonte (?) fulminado pelo raio de Júpiter" pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga.

⁵⁵ Luciano de Samósata (ed.2013) Luciano. [VIII]. "Assembleia dos Deuses"

Lembremos todas as tentativas de conservação da "Cultura Clássica", designadamente a grandiosa obra de Macróbio (c. 350-360 d.C.?) que, sentindo já o seu universo cultural totalmente ameaçado, dedica ao filho, Eustácio, obras que possam contribuir para sua formação, designadamente uma que possa funcionar como uma espécie de compêndio.

“Por isso, não considero nada mais importante do que a tua educação, (...) tudo o que me tenho esforçado em escrever em diversas obras em língua grega e latina, tanto antes de nasceres como depois do teu nascimento, que tudo isso constitua para ti um manancial de sabedoria” (Macr. Saturn, I § 2-3)⁵⁶

Macróbio, tanto nas *Saturnais*, escritas em 395 (?), como no *Comentário*, expressa a sua vinculação ao paganismo tradicional.

O século IV d.C. assistirá, ainda, à tentativa da reabilitação do paganismo, ao tempo do imperador Juliano (331 - 363), o Apóstata, que tentou restaurar as antigas práticas religiosas romanas, entrando em conflito com o cristianismo ascendente, altura em Salústio escreve a sua obra *Sobre os Deuses e o Cosmos*. Contudo, o caminho da hegemonia cristã acabaria por ditar o fim do paganismo.

Estas obras dos mitógrafos tardo-antigos, a exemplo de Fulgêncio (finais do século V - inícios do século VI), autor de *Mitologias*, que propõem significados novos para certas divindades, acabaram por ser responsáveis pela sua sobrevivência.

De referir que as suas *Mitologias* circularão durante a Idade Média, até serem suplantadas por obras como a *Genealogia Deorum Gentilium*, impressa pela primeira vez em Veneza, em 1497, que cita Fulgêncio várias vezes. As *Mitologias* de Fulgêncio chegam ao período das edições impressas com fôlego suficiente para ter edições regulares nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII.

Teodósio (346-395) promulgou o fim de todos os cultos da tradição romana a favor do cristianismo como religião oficial do Império Romano, através do Édito de Tessalónica (27 de Fevereiro de 380 d.C.). Terá proibido também os Jogos Olímpicos, extinguiu o fogo eterno do templo de Vesta e aboliu todas as práticas

⁵⁶ Tradução livre da autora, a partir da edição castelhana. Editorial Gredos

politeístas dentro do império, encerrando os templos pagãos. Com a sua morte, em 395, a unidade do Império consumou-se definitivamente com a divisão feita pelos seus dois filhos: Arcádio (Augusto desde 383), o mais velho, ficou responsável pelo Império do Oriente, com sede em Constantinopla; e Honório (Augusto desde 393), pelo Ocidente, com sede em Milão ou Ravena, que conhecerá a sua destruição no início do século V.

Justiniano (c. 482 - 565) acaba, no século VI, por perseguir os últimos resistentes do paganismo.

Não poderemos omitir Nono de Panópolis (final do século IV ou início do V), de origem egípcia, e a elaboração da sua grande obra em meados do século V (?), que produz um reflorescimento da épica grega *Dionisiacas*, considerada o maior poema em língua grega preservado e a última grande produção poética de cunho pagão (Manterola & Pinkler, 1995, p 7)⁵⁷. Celebra o ciclo de Dioniso e a “missão providencial” do deus “dilecto de la Antigüedad tardía” (Manterola & Pinkler, 1995, pp. 7-8), com o estabelecimento de Tebas e dos ancestrais do deus até à sua ascensão ao Olimpo (Lima, 2023, p. 244).

Na obra mesclam-se fortemente a mitologia e a astrologia, como se verifica em tantos episódios, de que destacamos o descrito no Canto 6.vv. 60-61, quando *Dea* (Deméter) tenta conhecer o destino de sua filha⁵⁸, consultando Astreu, o “deus profético”⁵⁹.

A obra pretende narrar a vida heróica e os trabalhos de Dioniso. “As aventuras do deus têm início quando Zeus oferece a missão civilizatória a seu filho, uma vez que ele deve levar seus atributos para o oriente, helenizá-lo e conquistá-lo. Dessa forma, sua jornada passa pela Arábia, onde enfrenta a oposição de Licurgo, a Guerra da Índia, a tragédia de Penteu e a loucura das mulheres argivas, para enfim ter sua apoteose ao Olimpo”, tanto mais que a divindade se assume de formas diversas e complexas “Em Tebas, o deus é um estrangeiro

⁵⁷ Introdução às *Dionisiacas*.

⁵⁸ “Conocía los datos justos del nacimiento de su única hija, la hora exacta y la estación precisa en que fue engendrada” vv. 60-61

⁵⁹ Astreu, filho de Crio e Euríbia, era o titã das estrelas, dos planetas, da astrologia e do entardecer. De acordo com a *Teogonia* de Hesíodo, Astreu uniu-se a Eos e foi pai dos Ânemios (Deuses-ventos) e dos Astras (Deuses-estrelas), uma vez que a chegada dos ventos era anunciada pelo aparecimento de certas constelações. Uma dessas filhas, chamada Astreia, era a deusa da constelação da Virgem.

em sua própria cidade, causador da loucura, dotado de comportamento violento e causador de carnificina, enquanto Atenas o apresenta calmo e benevolente, inventor do vinho” (Lima, 2023, pp. 244, 248 e 257). Há quem considere que esta obra simboliza a literatura grega como um todo (Lima, 2023, p. 262). Panópolis e outras cidades do Alto Egípcio, a exemplo de Tebas, onde se fazia sentir uma forte herança helenística, representarão uma espécie de “bastião pagão” ou um “helenismo egípcio” contra o Cristianismo, mantendo alguns dos cultos proibidos por Teodósio I (Manterola & Pinkler, 1995, p. 9).

Considera-se, assim, que com a obra *Genealogie deorum gentilium* - *Genealogia dos deuses pagãos* - de Giovanni Boccaccio (1313-1375), que compreende 15 livros, 13 dos quais dedicados à “genealogia dos deuses pagãos e dos heróis que descendem deles”⁶⁰ (Heise, 2014, p. 2002), se inicia “a ciência mitográfica moderna” (Garcia Moreno, 2016, p. 9)⁶¹.

É, pois, por isso que *Boccaccio* é considerado um dos precursores do Renascimento italiano.

Já a partir do final da Idade Média, no século XV, e, sobretudo, no século XVI, assiste-se ao crescente interesse, no que se refere à Antiguidade, de reconstituir o seu património e redescobrir suas obras-primas, designadamente a escultura grega e romana,

O gosto pela Antiguidade Clássica está, de igual forma, presente na produção literária deste período, como se pode verificar quer na lírica, quer na grande epopeia portuguesa de Camões, *Os Lusíadas*, publicada em 1572, onde se pode reconhecer o contacto com a *Ilíada* e a *Odisseia*, tendo uma filiação notória na *Eneida*, uma glorificação de Roma e de Augusto.

Assim, entre o Renascimento e o século XIX, a história da arte ocidental, das artes plásticas à música, do bailado ao teatro, é fértil na representação de narrativas extraídas da mitologia clássica.

Sendo o Renascimento um período por demais conhecido e estudado, aqui só nos resta lembrar a importância que nele assume a Antiguidade Clássica,

⁶⁰Veja-se ainda: Fonseca Junior, A. de O. “Boccaccio e a inclinação poética: *Genealogie deorum gentilium*. pp. 15.10.

⁶¹ Garcia Moreno, J. (ed. 2016) Introducció. *Biblioteca de Apolodoro*.

particularmente as representações artísticas em torno dos mitos, pois é disso que trataremos.

Giambattista Vico (1668-1744), o qual atribui às religiões um carácter fundador, no sentido em que o mundo teria sido criado e organizado a partir das religiões e da mitologia, defendia, na sua *Ciência Nova*, uma teoria das origens poéticas da humanidade que estão associadas, necessariamente, aos mitos, sendo a musa a primeira forma de sabedoria, conformando a "sabedoria poética" (Santos, 2008, pp. 7 e 24). Vico defendera mesmo que a mitologia deve ser a primeira ciência a ser aprendida, porque "E [disto deriva] que a primeira ciência que se deve aprender seja a mitologia, ou seja, a interpretação das fábulas (porque, como se verá, todas as histórias gentílicas têm princípios fabulosos (Vico, ed. 2005, p. 58), reconhecendo, contudo, que a primeira espécie de natureza (justamente, poética) constitui a fase preliminar num percurso até à natureza propriamente humana, racional e civilizada (Santos, 2008, p. 54). Com Vico, a mitologia perde o seu carácter alegórico e passa a ser encarada como uma forma antiga de pensamento religioso, tão respeitável como qualquer outra (Elvira Barba, 2008, 40) mas que, contudo, nos interroga sobremaneira.

O século XVIII assiste ao grande interesse pelas tragédias gregas, que, a partir daí, terão grande fulgor. Também se assiste ao incremento do interesse pelas cerâmicas produzidas por cidades gregas, transformando-as em objectos de arte, incluídas na iconografia clássica. Esse interesse estendeu-se às imagens presentes em moedas, mosaicos e pinturas parietais, surgindo vários *corpora* que lhes são dedicados (Francisco, Sarian e Cerqueira, 2020, p. 142). Notemos, contudo, que a maioria desses registos tinham como base objectos descontextualizados, até pelo crescente fenómeno de colecionismo de índole particular, que se vai incrementando a partir dessa altura e de que falaremos num outro momento.

É, pois, notória a importância que a mitologia vai assumindo, a partir do século XVIII, entre os temas representados, designadamente os eróticos, sejam cenas de raptos mitológicos ou de mulheres seduzidas por divindades, tema que será comum entre o Renascimento e o Período Barroco, como o caso de Leda e o Cisne, bem como o Rapto da Europa ou a sedução de Antíope ou de Dánae.

Gradualmente o Mito torna-se "objecto de investigação científica" (Burkert, 2001, p. 11) e o seu interesse passou a alargar-se, ao longo dos séculos XIX e XX, a historiadores, filósofos, teólogos, ritualistas, políticos, psicólogos, psicanalistas, sendo a primeira escola dedicada ao estudo do mito a Escola Naturalista ou Mitológica (Rocha, s/d, p. 7).

A importância das representações iconográficas foi-se afirmando desde o século XVIII e XIX e desenvolveu-se um amplo interesse estético que deslocava os vasos das suas funções originais e os posicionava no campo das artes e, dessa forma, também os incluía na Iconografia Clássica (Francisco, 2020, p. 142), ao contrário do que se passava antes, porque os filólogos encaravam as imagens como um apoio secundário, ou como “um mero adorno dos textos a que recorriam para ilustrar os exemplos literários. Na obra *Bild und Lied* (Imagem y Canción), publicada em 1887, o alemão Carl Robert dá-se conta e salienta as grandes diferenças que medeiam entre a linguagem oral e o figurado. (Olmos, 1984, p. 12).

Contudo, o estudo do passado clássico vai manter-se muito ligado à tradição textual no século XX, através de abordagem filológica “que promovia constantemente interpretações das imagens a partir de questões ou temas próprios da tradição textual” (Francisco, 2020, p. 142).

O século XIX viu aparecerem inúmeros estudos relativos às divindades, realizados na Alemanha, particularmente no período romântico, especificamente os efectuados por Karl Wilhelm Friedrich Schlegel e Friedrich Schelling.

As abordagens comparativas da mitologia tiveram grande popularidade entre o século XVIII e o século XIX, sendo disso exemplo o aparecimento da Sociedade para o Estudo Comparado do Mito, fundada em Berlim, em 1906.

A edição do “Manual de Mitologia” publicado em 1867 por George William Cox, em forma de perguntas e respostas, é uma tentativa de fazer uma obra para os estudantes, como assume o próprio autor, baseando-se no conhecimento da época. (Cox, 1867, pp. 7 e 9)

Crescem, no século XIX, as abordagens das humanidades, mas também dos campos da filosofia, da nascente sociologia, que se tornou uma disciplina

académica no final da centúria, fruto das profundas alterações sociais, políticas e económicas da época, e da antropologia do século XIX, particularmente nos trabalhos dos antropólogos estruturalistas.

Surgirão as abordagens psicanalíticas, a exemplo de Freud (1856-1939), para quem o mito assume a expressão da relação entre o singular e o universal. Sigmund Freud explorou, ao mesmo tempo, as raízes da mitologia grega e o funcionamento da psique humana, tendo usado as narrativas antigas como forma de ilustrar os conflitos internos e desejos inconscientes. O mito seria, assim, como uma expressão dos conteúdos inconscientes da psique humana e uma forma simbólica de desejos reprimidos, medos e traumas coletivos.

Para tal recorreu a vários mitos, como o incesto de Édipo com a mãe, após matar o pai; a vaidade de Narciso apaixonado pela própria imagem. Ou seja, usou os mitos para ilustrar a condição humana moderna⁶².

Freud, ao pretender trazer à luz as forças do inconsciente ou da libido, encarava os mitos como uma expressão individual do inconsciente e como uma forma de lidar com conflitos internos e traumas emocionais, através da sublimação. Essa sublimação aplicar-se-ia, de igual modo, a todas as manifestações culturais, desde a filosofia, à poesia, à arte e ainda à religião.

O Complexo de Édipo é exactamente um termo psicanalítico criado por Sigmund Freud para explicar o vínculo triangular entre mãe, pai e filho. Baseando-se na personagem da tragédia clássica grega (*Édipo-Rei*, da tragédia grega de Sófocles), Freud dá-nos a conhecer, através da sua obra *A Interpretação dos Sonhos*, a importância da dimensão dos sonhos e do inconsciente, usando o mito de Édipo como alegoria. O Édipo não é somente o “complexo nuclear” das neuroses, mas também o ponto decisivo da sexualidade humana, ou melhor, do processo de produção da sexualização. Será a partir do Édipo que o sujeito irá estruturar e organizar o seu vir-a-ser, sobretudo em torno da diferenciação entre os sexos e do seu posicionamento frente à angústia de castração. (Moreira, 2004, p. 219).

⁶² Padre Manuel Antunes define-a como “Teoria Psicológica”. In Antunes, Manuel (2011). *Obra Completa*. Tomo I. Theoria: Cultura e Civilização. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. p. 26.

As pulsões são forças que têm no "herói da tragédia" grande expressão. O herói de uma tragédia vive a experiência trágica que é o excesso, transitando entre dois mundos, o humano e o divino. O herói do mito freudiano é também responsável pela ruptura da ordem social. (Costa & Tavares, 2018, s/p).

A filologia, a arqueologia e a história das religiões vão assumindo gradualmente, a partir dos séculos XIX e XX, um papel fundamental para o estudo da mitologia.

A partir dos anos 30 do século XX, notabilizaram-se os encontros *Eranos*, que duraram por mais de setenta anos. Essa é a designação dada a um encontro de pensadores de diferentes correntes de pensamento, dedicados inicialmente aos estudos das religiões orientais e ocidentais, filosofia, psicologia, filologia, que ocorreu regularmente próximo de Ascona, na Suíça, e reuniu mitólogos de várias partes do mundo, entre eles Mircea Eliade (1907-1986), Karl Gustav Jung (1875 -1961), Gilbert Durand (1921-2012), Heinrich Zimmer (1890-1943), Károly Kerényi ⁶³ (1897-1973) Gershom Scholem (1897 -1982), e Henry Corbin (1903-1978) (Dravet, 2022, p. 4).

Para Mircea Eliade, um dos grandes nomes do estudo das religiões comparadas, da filosofia e da filologia, o mito é a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os Deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. "Dizer" um mito, é proclamar o que se passou *ab origine*" (Eliade, 1999, p. 107) afirmava Mircea Eliade para quem o mito, opondo-se ao *logos*, é um conjunto de histórias que encerram ideais, de cariz religioso e social, reflectindo as actividades de figuras divinas, humanas ou animais, englobadas numa contextualização recheada de fenómenos surpreendentes e fantasmagóricos. Para este autor, os mitos narram, não só a origem do mundo e da humanidade, mas também os eventos primordiais que tornaram o Homem naquilo que é. Segundo este autor, "o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares" (Eliade, 1989, p. 11).

⁶³ *Die antike Religion* (1940; "Ancient Religion") and *Die Mythologie der Griechen* (1951; "Mythology of the Greeks").

Propunha, assim, Mircea Eliade que o estudo do mito se deveria centrar nas “sociedades tradicionais”, pois, nestas, ele está vivo e reflecte uma “condição primordial”.

“Trata-se, ademais, de sociedades onde os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento e a vida e a atividade do homem”. (Eliade, 1972, pp. 6 e 8). Sintetizando, para Mircea Eliade, “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio” (Eliade, 1972, p. 8) “Ele conta uma história sagrada, relata algo ocorrido no tempo primordial mediante a intervenção de entes extraordinários” (Eliade, 1999, p.109).

Em Carl Gustav Jung temos uma abordagem psicológica aos mitos, que não são apenas reflexos de um inconsciente individual, são também projecções do inconsciente colectivo, uma espécie de sonho comum da humanidade. Para Jung, Mito, Imagem e Símbolo equivalem-se.

Os temas das narrativas mitológicas, que se repetem em qualquer época e lugar, são chamados de arquétipos, “formas ou imagens de natureza colectiva”⁶⁴, padrões universais de pensamento, emoções e comportamento, que residem no inconsciente colectivo de toda a humanidade, compartilhados por todas as culturas e diferentes mitologias, encarando-os como revelações originárias da alma pré-consciente.

Segundo Jung, os mitos dão voz às verdades do nosso inconsciente, através dos deuses, deusas e heróis da mitologia; corporizam aspectos da criatividade, inteligência, dor, alegria, agressividade, êxtase, e apresentam modelos arquetípicos de conflitos humanos. Na psicanálise, a mitologia é utilizada como uma forma de compreensão do inconsciente, uma vez que ela exprime os nossos anseios e medos mais profundos, contribuindo para ajudar a identificar e superar traumas e conflitos internos. Deste modo, a mitologia influencia a nossa compreensão do inconsciente, fornecendo narrativas simbólicas que reflectem aspectos universais da experiência humana. Ao explorar os mitos,

⁶⁴ Jung, (1938 s/p) *Psicología y religión*. Capítulo II. “El Dogma y los Símbolos Naturales”

podemos compreender os padrões recorrentes de comportamento, emoções e crenças que estão presentes no inconsciente coletivo (Hallwass, 2003, s/p).

Malinowski (1884 -1942) resumiu as suas teorias em *Myth in Primitive Psychology*,⁶⁵ publicado pela primeira vez em 1926, e inicia o seu trabalho distinguindo três conjuntos de teorias referentes a mitos. Uma delas seria a escola de mitologia da natureza, segundo a qual os mitos constituiriam tentativas de explicar os fenómenos naturais; outra, a escola histórica, implantada na Alemanha e nos Estados Unidos, que tomava o mito como um relato sagrado equivalente a um repositório verídico do passado. Para os estudiosos de tal escola todo o mito contém, como núcleo ou última realidade, este ou aquele fenómeno da natureza, elaboradamente urdido em forma de conto até um ponto tal que, em certas ocasiões, quase mascara ou apaga⁶⁶. Malinowski,⁶⁷ que foi um dos principais expoentes da antropologia funcionalista britânica da primeira metade do século XX, coloca-se num outro plano, assumindo uma íntima associação entre mito e ritual, entre a tradição sagrada e as normas da estrutura social, dando, portanto, dando grande ênfase à teoria antropológica do ritual, centrando-se na sua utilidade na medida em que viabilizava soluções tranquilizadoras e de acalmia para dificuldades de vários âmbitos provocadas por limitações físicas e mentais. Este pensador assume a existência, por um lado, de uma conexão íntima entre a palavra, o *mythos*, os contos sagrados e, por outro, os seus actos rituais, acções morais, organização social e actividades práticas (Malinowski, 1948, p. 72).

Já em Robert Graves (1895-1985), em *The Greek Myths*, se sente uma visão mais literária dos mitos, combinando-a, no entanto, com a história, etnologia e antropologia. Contudo, o seu contributo maior poderá residir no facto de ter ajudado a popularizar o estudo da mitologia fora do círculo estritamente académico.

⁶⁵ Disponível em [Malinowski and the work of myth : Malinowski, Bronislaw, 1884-1942: Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

⁶⁶ Tradução livre de Malinowsky, Ronislaw (1948): *Magia, Ciencia y Reiligión*. p. 35.

⁶⁷ Cf. Malinowski, R.(1948): “El interés selectivo del hombre por la naturaleza” in *Magia, Ciencia y Religión*. Traducción: Antonio Pérez Ramos. Planeta-Agostini.

Os estudos de Francis Macdonald Cornford (1874-1943)⁶⁸ e de Jean-Pierre Vernant vão ser fundamentais para uma nova forma de encarar a mitologia, que deixou de ser percepcionada como um produto da idade infantil da humanidade que, na Grécia do séc. VI a.C., teria dado lugar à maturidade do pensamento filosófico. À tese do “milagre grego”, aqueles autores contrapuseram a ideia de que, se existe ruptura, nomeadamente no tipo de explicação racional inaugurado pela filosofia, também existem continuidades relativamente ao mito.

Os temas centrais das narrativas mitológicas, que se repetem em qualquer época e lugar, são chamados de arquétipos, padrões universais de pensamento, emoções e comportamento, que residem no inconsciente coletivo de toda a humanidade, compartilhados por todas as culturas.

Não podemos, pois, deixar de relevar a importância que o célebre antropólogo e filósofo franco-belga, Claude Lévi-Strauss e os estruturalistas tiveram para a abordagem da mitologia, mesmo quando os tratam com um carácter atemporal. Lévi-Strauss, partindo da antropologia estruturalista, tentou estabelecer uma estrutura interna, lógica, dos mitos, entendeu as narrativas mitológicas como recursos da própria história das comunidades, analisando-as como infra-estruturas profundas e inconscientes dos fenómenos culturais, basilares para uma análise antropológica. Os mitos teriam, segundo ele, uma função similar em todas as culturas, em todas as partes do mundo.

Segundo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) os mitos são também “Máquinas da supressão do tempo”.

Para este pensador, a importância do estudo dos mitos reside em descobrir aquilo que é comum às diferentes narrativas: as estruturas. Para ele, era possível identificar padrões, relações e oposições dentro dos mitos, entendendo-os como sistemas estruturados de significados.

Claude Lévi-Strauss considera que não há versões autênticas ou originais de um mito, umas completam as outras. Um mito é como um viajante eterno, sem princípio nem fim, e o seu sentido não se circunscreve a si próprio, mas deve ser procurado noutros relatos, muitas vezes em povos diferentes, onde poderá

⁶⁸ Cf. Cornford, F. M. (1923) *Greek Religious thought. From Homere to the age of Alexander*. London and Toronto. Internet Archive.

ser (re)encontrado de maneira transformada. As suas variantes geram-se em seu torno.

Lévi-Strauss encarava os mitos como uma forma de estruturar e organizar a sociedade, de resolver contradições sociais e manter a coesão social, ou seja, uma expressão coletiva da cultura e da sociedade, uma forma de introduzir ordem num determinado sistema, dando-lhe significado (Lévi-Strauss, 2000, pp. 29-30).

Para Lévi-Strauss, o mito, como todo o ser linguístico, era formado de “unidades constitutivas”. Os elementos que provêm do mito serão chamados os mitemas.

Os mitos seriam uma forma de introduzir ordem num determinado sistema, dando-lhe significado. “As histórias de carácter mitológico são, ou parecem ser, arbitrárias, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda a parte. Uma criação “fantasiosa” da mente num determinado lugar seria obrigatoriamente única - não se esperaria encontrar a mesma criação num lugar completamente diferente.” (Lévi-Strauss, 1987, p 17).

Afirma ainda: “Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a História substitui a mitologia e desempenha a mesma função, já que, para as sociedades sem escrita e sem arquivos, a mitologia tem por finalidade assegurar, com elevado grau de certeza - a certeza completa é obviamente impossível - que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado.” (Lévi-Strauss, 1987, p. 63).

Foi, sem dúvida, inegável a importância dos estruturalistas, em meados dos anos 60 do século XX, no que respeita ao interesse sobre o Mito.

Os estudos de Burkert e Jean-Pierre Vernant (1914-2007), também influenciados pelo estruturalismo, como veremos, marcaram uma nova etapa, permitindo diversificadas abordagens sobre a relação entre ritual e mito e sobre alguns aspectos do mito que contribuem para melhor compreender a cultura e da sociedade grega.

Burkert propôs a definição de mito como "um relato tradicional que faz referência de forma secundária e parcial a algo de importância para a colectividade". São "narrativas tradicionais". (Burkert, 2001, p. 17).

Burkert confere ao mito uma importância social, assumindo que, mais do que o seu conteúdo, é a funcionalidade do mito, transposto para o comportamento da sociedade humana que se revela crucial para o seu estudo. Confere-lhe um valor funcional (Semião, 2004, p. 42).

Jean-Pierre Vernant (1914-2007) inicia seus estudos influenciado pelo antropólogo Marcel Mauss, focando-se na antropologia e no papel da filosofia antiga. Gradualmente Vernant, após ter contactado com Dumézil e Levi-Strauss, aprofunda cada vez mais o seu interesse pelos mitos e pelo estudo da religiosidade grega. Segundo o próprio afirma, “o mito não é uma fantasia “. Acabou-se o tempo em que se podia falar do mito como se se tratasse da fantasia individual de um poeta, de uma fabulação romanesca, livre e gratuita. Até mesmo nas variações às quais se presta, um mito obedece a limitações coletivas bastante estritas. Um autor como Calímaco, quando, na época helenística, retoma um tema lendário para apresentar dele uma nova versão, não está livre para modificar à vontade os elementos desse tema e para recompor-lhe o roteiro a seu bel-prazer. Ele se inscreve numa tradição; quer se amolde a ela com exatidão, quer se afaste em algum ponto, é sustentado por ela, apóia-se nela e deve referir-se a ela, pelo menos implicitamente, se quiser que sua narrativa seja entendida pelo público” (Vernant, 2006, p. 20 e 2009, p. 25).

Vernant atribui a Mnemosyne, a Memória, uma “função muito elaborada, que atinge grandes categorias psicológicas, como o tempo e o eu”. (Vernant, 2006, p. 20 e 1990, p. 134). E recorda também que Mnemosyne preside à função poética. “O poder de rememoração é, nós o lembramos, uma conquista; a sacralização de Mnemosyne marca o preço que lhe é dado em uma civilização de tradição puramente oral como o foi a civilização grega, entre os séculos XII e VIII, antes da difusão da escrita” (Vernant, 1990, p. 134).

Segundo Jean Pierre Vernant, o mito era um “instrumento de informação sobre o mundo do além” (Vernant, 2006, p. 20), tendo também dedicado grande importância ao facto de os mitos de deuses e heróis reflectirem relações de poder e normas sociais.

Joseph Campbell (1904-1987), antropólogo, mitólogo e escritor, deixou também um imenso e valioso legado no campo da mitologia. Na obra que coordenou *Mitos, Sonhos e Religião*, Campbell dá-nos conta do que são, na sua perspectiva as "As Quatro Funções da Mitologia. Nas artes, na filosofia e na vida contemporânea"⁶⁹.

Campbell defendia que os mitos eram expressões universais da experiência humana, não só na sua história biológica, mas também espiritual, defendendo que, apesar das diferenças culturais, os mitos de diferentes origens refletem temas e padrões semelhantes. Dá-nos conta, através do mito, do diálogo constante entre vários povos.

As narrativas míticas não se submetem, portanto, segundo Campbell, à linearidade histórica. Levam-nos para fora do tempo linear, ou são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano. Elas relacionam-nos com a natureza e com o mundo natural (Campbell, 1992, p. 6)⁷⁰ Para Campbell, os mitos não são apenas "histórias antigas", mas têm uma função vital na vida humana, ajudando os indivíduos a lidar com questões existenciais, como nascimento, morte, amor, desafio e transformação, ou seja, remetem-nos para a expressão universal da vida humana.

Pierre Grimal (1912-1996), historiador e latinista, na sua obra *Mitologia Clássica - mitos, deuses e heróis*⁷¹, assume que a mitologia desempenha o seu "papel essencial, que consiste em ser um sistema de pensamento, destinado a explicar o que desafia a razão (...) o desconhecido e o inabitual encontravam um papel tranquilizador", nos ciclos mitológicos relacionados com as teogonias. No entanto, relativamente a Campbell, a sua abordagem é mais histórica, literária e analítica, afastando-se das leituras psicológicas ou simbólicas.

⁶⁹Cf. Campbell J. (2001) "Temas Mitológicos na Arte e na Literatura Criativa. I As Quatro Funções da Mitologia" in *Mitos, sonhos e religião. nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. organizado por Joseph Campbell; tradução de Angela Lobo de Andrade e Bali Lobo de Andrade. Ediouro. Rio de Janeiro.

⁷⁰Cit in Rocha, s/d, :3

⁷¹ Cf. Grimal, Pierre (2015) *Mitologia Clássica: mitos, deuses e heróis*. Edições Textos & grafia.

Considera que o mito não era estático nem alheio à realidade, reflectindo as “condições históricas e étnicas”, ou seja, o mito é uma narrativa em movimento que revela a sociedade no qual está inserido (Grimal, 1982, p. 15)⁷².

Segundo P. Grimal, no que respeita à sua relação com a religião, com a qual não se pode confundir, pode mesmo afirmar-se que o mito é "anti-religioso", se é que é verdade que tende a "dessacralizar" as divindades, integrando-as nas suas fábulas, dotando-as de uma história, atribuindo-lhes aventuras que sempre escandalizaram os espíritos verdadeiramente religiosos. (...) A mitologia tem como característica essencial atrair, de facto, toda a distância entre o imortal e o mortal" (Grimal, 2015, p. 10).

Roland Barthes trata o mito (1915-1980), numa abordagem estruturalista e semiótica, como sistema de signos, um "sistema de comunicação, uma mensagem (...) um modo de significação (...) um discurso". "Longínqua ou não, a mitologia só pode ter fundamento histórico, porque é uma fala (narrativa) eleita pela história: não surge da "natureza das coisas. Esta fala é uma mensagem" (Barthes, 2022, pp. 199-200).

Já o historiador Moses Finley (1912-1986), autor de “Mito, memória e história”, aborda o mito numa perspectiva histórica e sociológica, O mito não significava, somente, algo para ser lido como lazer, mas também cumpria com algumas funções específicas, como dar significado ao passado, torná-lo inteligível e compreensível. “Muito antes de alguém sequer sonhar com a história, o mito deu uma resposta. Essa era sua função, ou melhor, uma de suas funções: tornar o passado inteligível e compreensível seleccionando e focalizando algumas partes dele, que, desse modo, adquiriram permanência, relevância e significado universal (...) O mito era o grande mestre dos gregos em todas as questões do espírito. Com ele, aprendiam moralidade e conduta; as virtudes da nobreza e o inestimável significado ou a ameaça da *hybris*; e ainda sobre raça, cultura e até mesmo política”. (Finley, 1989, p. 6). O mito não seria apenas uma narrativa ou símbolo, mas um instrumento que legitima relações de poder, instituições e práticas sociais.

⁷² Grimal, Pierre (1982) *A mitologia grega*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1ª edição de 1982.

Não podemos omitir a importância de Luc Ferry, nascido em Paris, em 1951, no que respeita à divulgação dos mitos, e que, no prefácio sua obra, *A sabedoria dos mitos?* (2014, p. 9), se questiona: “qual é o sentido profundo dos mitos gregos e porque seria necessário ainda hoje em dia, hoje talvez mais do que nunca, interessarmo-nos por eles?”

O autor assume que, “longe de se resumir a divertimento literário, constitui na verdade o centro da sabedoria antiga, a origem primordial daquilo que a grande tradição da filosofia grega irá em breve desenvolver conceptualmente, visando definir os contornos de uma vida bem-sucedida para os mortais que somos” (Ferry, 2014, p. 9). Propõe-se despertar as “metáforas adormecidas” da mitologia grega, contando as histórias maravilhosas que constituem a sua origem, assumindo a mitologia como uma “uma parte inalienável da nossa cultura comum” (Ferry, 2014, p. 19).

Segundo Luc Ferry “o cosmos, a ordem harmoniosa; Dike, a justiça, ou seja, o acordo com a ordem cósmica; e *hybris*, o desacordo ou descomedimento por excelência, são as palavras dominantes da mensagem filosófica que começa pouco a pouco a brotar da mitologia” (Ferry, 2014, p. 90).

A abordagem de Luc Ferry ao mito é, pois, mais filosófica, considerando o mito como uma forma de transmitir sabedoria sobre a condição humana, ao abordar temas como ética, moral, felicidade, morte e sentido da vida.

São, pois, infindáveis as abordagens ao mito e tão multifacetadas, sejam elas as abordagens históricas, sociais, psicológicas, filosóficas ou linguísticas, pelo que nos socorremos das palavras de Nildo Viana, para terminar este nosso percurso:

“O mito tem sido definido e interpretado pelas mais variadas correntes e abordagens: Naturalismo (Max Müller), animismo (Edward P. Tylor), Escola Mito e Ritual (Robertson Smith), Funcionalismo (Bronislaw Malinowski), antropologia filosófica (Ernst Cassirer, Leslew Kolakowski), Estruturalismo (Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes), “Marxismo” estruturalista (Maurice Godelier), Psicanálise (Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Erich Fromm) e muitas outras. No contexto desta tese, poderia, pois, continuar a citá-lo “seria

improficuo analisar todas as correntes que buscam apresentar uma explicação do mito” (Viana, 2011, p. 79).

Talvez a nossa abordagem se possa aproximar mais de numa análise cultural, simbólica e interpretativa, que se foca mais nas formas de expressão do mito, , abordando-o como narrativa, onde se combina arte, literatura, história e estudos culturais.

1.3. O Mito, as suas expressões, suportes e recorrências

Perguntemo-nos, então, por que motivo continuam e prevalecem? Um dos aspectos marcantes das narrativas míticas é a sua enorme plasticidade, como defendem vários estudiosos do mito, ou seja, “a capacidade de se reformularem e recriarem de acordo com variadas causas, diferentes contextos e múltiplas intencionalidades” (Serra, 2025, p. 10)⁷³ .

Essa plasticidade, o facto de se narrarem, ao longo do tempo, de formas tão diversas, contribuirá também para a sua adaptabilidade em contextos totalmente diferentes. Veremos, neste pequeno apanhado que fizemos, como são diversas as suas expressões.

Um outro aspecto viabiliza, desde a sua origem, uma enorme maleabilidade às narrativas mitológicas: para os Gregos, os deuses não eram transcendentais, estavam em contacto estreito com os processos naturais e sociais. Os próprios mitos narravam as visitas divinas à terra (Bremmer, 2006, p. 24). Divindades e humanos relacionaram-se amorosamente, veja-se o caso de Zeus com Sêmele, ou competiram entre si, a exemplo de Atena/Minerva e Aracne, ou de Apolo e Mársias, que se gabava de sua habilidade musical no aulo.

E os próprios deuses não têm atributos definidos, sendo identificados amiúde com outras divindades, num processo de sincretismo.

Com variações significativas, de acordo com o tempo e o “narrador”, o mito molda-se, servindo a diversos momentos político-culturais. A dimensão política

⁷³ Serra, J. P., (2025) in “Prefácio”. *A Biblioteca de Apolodoro*.

da religião ou da mitologia, embora nos mereça reflexão, não será objecto de estudo nesta tese, pelo que não nos alongaremos nela.

A poesia foi a forma preferida na Antiguidade para registar as façanhas de deuses, heróis e humanos, a par das cerâmicas, onde são representados e, posteriormente, as teatralizações, nas quais a música é parte integrante. Mas, como veremos, ao longo dos séculos, foram sendo cada vez mais diversificados os meios e suportes dessas narrativas.

Os heróis homéricos, por exemplo, preocupavam-se com atingir a glória, a bravura, a valentia, a coragem, a virtude, a excelência” (areté) de forma a serem cantados pelos aedos. Veja-se como é reconhecida a importância dos vencedores nas *Odes Píndaras*.

Os inspirados *aedos* tentavam perpetuar a memória, função fundamental numa sociedade em que a palavra era o elemento primordial, e perpetuavam os mitos, cantando um repertório composto de lendas e tradições populares ao som de liras ou cítaras. Homero teria sido, assim, um desses *aedos*, tendo contribuído para que os mitos se fixassem.

Os poetas foram, portanto, não só criadores, como fixadores dos mitos, mas também seus “transmissores e guardiões” (...) Desempenhando estas funções sempre movidos por inspiração divina, que, segundo se acreditava, lhes dava a capacidade para cantar o presente, o passado e o futuro, inclusive (Silva, 2018, p. 34). O poeta assume, assim, um papel preponderante nas sociedades arcaicas, é porta-voz de uma determinada memória colectiva.

A “poesia constitui uma das formas típicas da possessão e do delírio divinos, o estado do “entusiasmo”. ” Possuído pelas Musas, o poeta é o intérprete de Mnemosyne” (Vernant, 1990, p. 137), acreditando-se que, através dele, se viabiliza a ligação com a esfera do divino.

O poeta, o *aedo*, já aparece referido na *Odisseia* (“cantava para eles o célebre *aedo* e eles em silêncio / estavam sentados ao ouvir (Canto I. 325-326 e 336 e Canto VIII. 83). São os “Homéridas/aedos, com “palavras cosidas”, segundo Píndaro (*Nemeia* II. 1).

Mas se, por um lado, através da comunicação oral, os mitos se libertam, recriando-se sucessivamente, vivendo da improvisação, do momento específico em que são narrados, por outro, aprisionam-se, quando essa memória se fixa, através da escrita ou de outros suportes (cerâmica, escultura), funcionando apenas como “ecos difusos do passado” (Cerqueira, 2019, p. 2).

Contudo, a Mitologia nunca perderá a sua plasticidade, como se pode confirmar pela miríade de versões de cada um deles que chegaram aos nossos dias.

Atente-se ainda na importância que assumem as constantes dedicatórias às Musas, protectoras das artes e da poesia, a exemplo de Hesíodo, das epopeias homéricas, e dos hinos, bem como alguns fantásticos poemas de Píndaro (séculos VI-V a.C.)⁷⁴, que as referem como guardiãs da memória.

Mais tarde, o *vate* latino, que transformou em verso as profecias, ou que cantou o mundo, funcionou como garante da preservação da memória, seu transmissor e guardião (Silva, 2028, s/p). É como que eleito pela divindade e ainda se lhe atribui o papel de tecelão das palavras,

É, pois, natural que muitos autores defendam que a génese da mitologia, apontando-a para há mais de três mil anos, não deve ser simplesmente associada a uma determinada “filosofia da natureza”. Deve, sem dúvida, muito a sua origem à própria poesia (Silva, 2028, s/p), ou seja, à comunicação, enquanto capacidade de partilhar conceitos, afectos, crenças, conhecimentos e sociabilidades. No entanto, ainda hoje se continua a questionar se a mitologia é filha da poesia, ou se a poesia é filha da mitologia.

Francisco Rebelo Gonçalves, tratando os aspectos oníricos associados à poesia e à mitologia, assume mesmo: "Ora, a poesia, que tão amiúde registou estas memórias, que dos gregos aos latinos lhes deu largo cabimento, foi a mesma arte que tomou o sonho como elemento animador de muitos temas (Gonçalves, 1995, pp. 174 e 176).

E são as Musas que insuflam no poeta a inspiração, o *enthousiasmos* (possessão divina), que passa da Musa ao poeta, como refere Platão na sua

⁷⁴ “(...) São as grandes lutas / Que a Musa apraz recordar.”
Píndaro, “Ode Nemeia” l. vv. 13-14

obra *Íon*. Diga-se, o poeta fica em estado de possessão. Sob a inspiração da Musa, o *aedo* cria, repete, recita, compõe. Tornando-se suporte e veículo da memória, o poeta resgata o Passado do esquecimento.

Também a música exerceu um papel fundamental, e a mitologia grega está eivada de passagens musicais e de danças, bem como de personagens tendo a música como principal atributo, evidenciando a importância central que tinham na sociedade grega a mitologia, a poesia, a música e a dança, aspectos da cultura que são praticamente indissociáveis (Burkert, 2007, p.140). Desempenhava, portanto, um papel fundamental nos rituais sagrados e nas celebrações religiosas, mas também no dia a dia. “A música era onnipresente na vida dos Gregos. Ocupava um lugar destacado no trabalho do campo, na marcha para a batalha, no culto aos deuses, nas bodas, no banquete e na escola” (Reys, 2021, p. 42)⁷⁵.

Não é, pois, de estranhar a quantidade de divindades que se associam a aspectos musicais. Apolo, o citaredo, que tem também o epíteto de Musageta, tão bem cantado no poema de Sophia de Mello Breyner Andresen (*Poesia*, 1944), é o patrono da música. Já no “Hino a Apolo”, onde são enumerados os seus atributos, de que trataremos mais adiante, lhe é atribuída a lira como um deles - “Declaro que hei-de amar a lira e o arco recurvo / e para os homens profetizarei a vontade infalível de Zeus” (*Hino Homérico* 3. “A Apolo”. vv. 130-132).

Também Higino, nas suas *Fábulas*, refere o flautista Pythaulles, que tocava e cantava em honra de Apolo e de Píitio que acompanhava os jogos dedicados à divindade⁷⁶.

Quer Apolo, quer as Musas, suas irmãs, são considerados fonte de inspiração para músicos, poetas e artistas em geral, e Apolo surge, frequentemente, associado ao coro das Musas (o Apolo Musageta, que conduz as Musas).

⁷⁵ Tradução livre da responsabilidade da autora.

⁷⁶ Higino, *Fábulas* (CCLXXIII). Los primeros que organizaron juegos hasta Eneas, el decimo quinto)

“También en estos juegos el flautista de Apolo dirigió a siete actores vestidos con manto griego, que cantaron Himnos a Apolo. Éstos cantaron con su sola voz, por lo que aquel flautista fue denominado más tarde «coraules»”.

A ligação de Apolo à música relaciona-se estreitamente, diz Ferry, com a harmonia que o deus personifica. A esse respeito, diz-nos o mesmo autor, (Ferry, 2014, pp. 93 e 127) é elucidativa a oposição entre o instrumento musical próprio de Apolo, a lira, e a flauta do deus Pã, a primeira um instrumento melódico, a segunda um instrumento harmónico. A flauta reforça, tal como a harmonia própria da linguagem musical, a característica maior atribuída a Apolo.

Mas à música associam-se ainda muitas outras divindades, como Ártemis/Diana, Atena/Minerva, Dioniso/Baco, Eros, Hermes/Mercúrio e Níke/Vitória, que também têm atributos musicais, bem como alguns heróis, a exemplo de Héracles/Hércules, Orfeu, Páris e Teseu (Carderaro, 2021, p. 173).

A versão de Apolodoro, na sua *Biblioteca Mitológica*, dá-nos conta, não só da invenção da lira, feita por Hermes como da flauta. (Apolod. Bibl. Liv. III. 10. 2)⁷⁷ na sua *Biblioteca*, confirma a ascendência de Hermes, “Maia, a mais velha, uniu-se a Zeus numa gruta do monte Cilene e gerou Hermes. Este, ainda de fraldas e deitado no berço, desembaraçou-se, chegou à Piéria e roubou as vacas que Apolo apascentava (...).

À entrada da gruta encontrou uma tartaruga a alimentar-se. Depois de a esvaziar, estendeu sobre a carapaça umas cordas feitas de tripas das vacas sacrificadas. Tendo assim construído a lira, inventou também o plectro (...) Mas quando Apolo ouviu a lira, trocou-a pelas vacas. Apolo, desejoso de ter um instrumento assim, ofereceu-lhe em troca o caduceu que usava quando era pastor. Mas Hermes também quis aprender a arte mântica; assim, depois de lhe entregar a flauta, Apolo instruiu-o na arte divinatória por meio de seixos. Zeus fê-lo seu mensageiro e mensageiro dos deuses subterrâneos” (Apolod. Bibl. Liv. III. 10.2).

No “Hino Homérico 27. A Ártemis”, a referência à música é evidente, pois a divindade chegará à grande casa de Apolo e conduzirá os coros. Segundo Calímaco, a deusa gostaria especialmente de música e dança. Júpiter forneceu-

⁷⁷ “Apolodoro, em época helenística, segundo alguns, ou do tempo de Cícero, segundo outros autores (Semião, 2004, p. 57), ou ainda de finais do século II, já em pleno período imperial (Pena, 2025, p. 20 - introdução *Biblioteca Mitológica*).

lhe um séquito de “sessenta oceânides que completem um coro” e vinte ninfas⁷⁸, que, como ela, renunciaram ao casamento.

A música é, sempre foi tratada, na mitologia como um factor “civilizador”. E porque a música acompanha deuses e humanos, vemos que o confronto musical entre Pã e Apolo assenta na ideia de que há uma música “selvática” e rural e uma música própria da “civilidade”.

A importância da música na Antiguidade parece recuar a tempos remotos, no Oriente Próximo e no Mediterrâneo, atestando uma estreita relação, nos finais do IIº milénio, entre a Hélade e o Oriente, tendo Creta sido uma via privilegiada (Reys, 2021, p. 40).

As fontes escritas para o conhecimento da música na Grécia Antiga são inúmeras. Do matemático, físico, astrónomo, e filósofo alexandrino Claudio Ptolomeo (c. 90-168 d.C.) é a obra *Harmónica*, onde o autor tenta explicitar o conjunto de procedimentos científicos que os praticantes devem seguir se quiserem produzir bons resultados. (Gusmão, 2013, p. 744). Já de Época Romana, embora escrita em grego, é a obra atribuída a Plutarco *Obras Morais Sobre o Afecto aos Filhos Sobre a Música*, onde o autor faz uma pequena história da música grega, dos citaredos e dos tocadores de aulo, designadamente os míticos. Conhecer-se-ão também múltiplas referências à música, a exemplo de Vitruvius, que se dedica, nos capítulos IV e VIII do Liv. V. do tratado *De architectura*⁷⁹, respectivamente à harmonia e à acústica. De época tardia são os tratados de Santo Agostinho (354-430 d.C.)⁸⁰ e de Boécio (ca. 480 - 524 ou 525) *Sobre el fundamento de la música*⁸¹.

Por necessidade de objectivar este estudo, não poderemos, contudo, aprofundar este aspecto, que somente abordaremos no capítulo 8, através das características e atributos das divindades. Consideramos, no entanto, que esta relação com a música pode ser um dos temas mais sedutores para se desenvolver no âmbito da criação de elementos comunicacionais, visando consumir uma proximidade maior com a mitologia.

⁷⁸ Calímaco, “A Artemis”. 2.3. 13 e 15

⁷⁹Cf. Vitruvius (ed. 1997) *Los diez libros de Arquitectura*.

⁸⁰ San Agustin (ed. 2007) *Sobre la Musica*. Editorial Gredos.

⁸¹ Boécio, (ed. 2009) *Sobre el fundamento de la música*. Cinco Libros. Editoria Gredos. S. A. U.

Realizámos por isso dois formulários, que pretendem chamar a atenção para algumas divindades associadas à música, sob o título genérico “Aprender Mitologia nos Museus: os deuses da Música”, bem como uma visita temática.⁸² Mas tentaremos ensaiar uma lista da sua presença nas artes plásticas, no cinema, nas encenações teatrais, na dança, na música, na literatura, fenómeno que se verifica a partir do Renascimento, quando mitologia se torna grande fonte de inspiração, passando a desempenhar um papel fundamental na cultura ocidental. Os Humanistas conheciam os repositórios da mitologia grega e, em 1556, o editor das *Metamorfoses* de Ovídio, “enumerava a lista dos que ele considerava os ‘bons mitógrafos’: Ovídio, Higino, Fornuto, Filóstrato, Placíades, Paléfato, Boccaccio e vários outros (Pena, 2010, p. 19).

Os célebres amores de Dido e Eneias, relatados por *Vergílio*, na Eneida, e por Ovídio nas *Heróidas*, “disposta a morrer (...) porque estás decidido a abandonar a desgraçada Dido”, nas suas epístolas *Heróides* (VII Dido a Eneias), serão ilustrativos desse recrudescimento do interesse pelos temas mitológicos.

Segundo René Martin⁸³, só no que se refere à sua teatralização há, pelo menos, 80 adaptações, entre 1510 - data em que surge a primeira - e 1912 - a mais recente - quer sob a forma de tragédias, tragédias líricas, óperas e operetas.

E, porque há anos nos acompanha, não podemos omitir a memorável obra de Henry Purcell, “Dido e Eneias”⁸⁴, apresentada no ano de 1688, pela importância dada à história amorosa do herói troiano, fundador de Roma, e da rainha de Cartago, Dido. A história trágica de Dido abandonada, após o herói ter recebido a mensagem de Júpiter, tem no magistral “lamento” desta ópera, baseada no livro IV da *Eneida*, encontra aqui uma dramaticidade única: “e, quando a morte fria tiver arrancado a alma a este corpo, / por toda a parte te hei-de acompanhar, como uma sombra. Hás-de sofrer, miserável, / o castigo que mereces. / Hei-de ouvir contá-lo; e esta fama há-de chegar até aos meus Manes nos Infernos” (Aen. Livro IV. vv. 385-388).

⁸² Disponível em <https://forms.gle/eAwAp3ReqDNBgLc58> e <https://forms.gle/XoRCvDCXQ3Rod75D9>

⁸³ (Martin, 2005, p. 10).

⁸⁴ [Dido and Aeneas \(Henry Purcell\) Legendas em Português \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=...)

Inúmeras obras serão dedicadas a este episódio dramático da Eneida. Em Portugal, merecerá A “Cantata de Dido” de Pedro António Correia Garção (1724-1772), fundador, em 1756, da Arcádia Lusitana, que, desde cedo, manifestara o seu interesse por autores clássicos, como Horácio e Vergílio.

O mito de Leda e o Cisne terá, no século XVI, grande êxito, quer em pintura, quer em gravuras. São disso exemplos o estudo de Leonardo da Vinci (1505-1507), um caso raro de tema mitológico na sua obra; a pintura de Miguel Ângelo, datada de 1530, de que existe uma cópia, na Galeria Nacional de Londres; ou a pintura de Correggio (1489-1534), datada de 1530-31, actualmente na Gemäldegalerie, de Berlim, e de que existe cópia no Museu do Prado.

Em Tintoretto encontraremos novamente o mesmo mito, numa pintura datada, aproximadamente, de 1550, conservada na Galeria *Uffizi* de Florença, bem como as várias versões de Rubens (1601 e 1602) e a de François Boucher (1703-1770), datada de cerca de 1740. Esse fenómeno prende-se, numa primeira fase, com a publicação d’ *As Metamorfoses* de Ovídio, a que já nos referimos, e da obra de Boccaccio, *Genealogia dos Deuses*.

O episódio de “Vénus e Adónis”, para além do memorável relato das *Metamorfoses* de Ovídio (Livro X. vv. 725-735), ficará plasmado num dos longos poemas de William Shakespeare, publicado em 1593, dedicado ao seu mecenas, o Conde de Southampton. Terá dez edições, publicadas entre 1593 e 1613, e inspirará, em 1683, a ópera de John Blow⁸⁵.

Mas os mitos estão também presentes em obras-primas como as de Tiziano Vecellio, “Perseu e Andrómeda” (1580-1600),⁸⁶ ou “O Rapto de Prosérpina” de Bernini, criada entre 1621 e 1622 (Galeria Borghese, Roma).

Apollo e Dafne (HWV 122: Recitative: La terra e liberata! (The earth is freed!))⁸⁷ é uma cantata memorável de Handel (1709: 10), recordando os amores da divindade pela ninfa e os amores de Apolo por Jacinto, narrados por Ovídio, e foi o nome dado por Mozart à sua ópera *Apollo et Hyacinthus*, composta em 1766 e 1767⁸⁸. Claudio Monteverdi (1567-1643) já havia rememorado Orfeu

⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=wXvicDa2BUI>

⁸⁶ [Perseus and Andromeda - The Collection - Museo Nacional del Prado](#)

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=y0okniitm84&t=100s>

⁸⁸ [W. A. Mozart - KV 38 - Apollo et Hyacinthus \(youtube.com\)](#)

numa das primeiras óperas com o mesmo nome⁸⁹ e Christoph Willibald Gluck (1714-1787) fê-lo, novamente, na sua ópera “Orphée et Eurydice”⁹⁰, composta em 1762, lembrando as personagens do mito. São inúmeras as versões operáticas e teatrais que não deixaram cair no esquecimento a riqueza deste mito, que tanto nos faz equacionar o confronto perante a morte, através da figura de Eurídice, destacando-se a versão com Roberto Alagna - Serena Gamberoni⁹¹, posta em cena em Bolonha, em 2008.

Eugène Delacroix, em 1838 e 1868, representa também um mito clássico: Medeia antes de matar os seus filhos, como vingança pela infidelidade de Jasão. Em 1850, pintou um enorme quadro com o mito de Apolo, vencedor da Pitón.

Dante Gabriel Rossetti, em 1874, pintou um óleo com a representação de Prosérpina, bem como outros temas mitológicos, a exemplo de “Leda e o Cisne” e outros dedicados a Orfeu, Hércules Clio, Neptuno, Minerva e Mercúrio, (Blazquez, 2000, p. 248). Mas muitos outros pintores continuaram representando narrativas mitológicas, ao longo do século XIX. A magistral obra “Apollon Musagète”⁹², de Igor Stravinsky, foi apresentada, pela primeira vez, pela companhia de Diaghilev “Ballets Russes em Paris (1928), no Teatro Sarah Bernhart e foi marcante para o ballet e para a arte contemporânea.

Somente a título de exemplos da expressão da mitologia na pintura do século XX, recordemos G. Klimt, Egon Schiele, Salvador Dalí, Picasso, que produziu 30 águas-fortes para a edição de luxo de Albert Skira, uma tradução francesa das Metamorfoses de Ovídio, feita por Georges Lafaye. Para, ou mesmo, entre nós, António Dacosta, com um cartão para as Tapeçarias de Portalegre (1980, “Leda e o Cisne”. Deste mito ficou um dos mais belos e arrebatadores poemas dedicados ao tema, da autoria de William Butler Yeats, “Leda e o Cisne”, traduzido por Jorge de Sena.

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=EcRFFmgVGlc>

⁹⁰ (146) Gluck - Orphée et Eurydice (Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Monteverdi Choir) - YouTube

⁹¹ [ORPHEE ET EURYDICE \(Gluck\) | Roberto Alagna - Serena Gamberoni - Bologna 2008 \(Full - Complet\) \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=JUpZ1Npj23M) ou, entre outras versões, <https://www.youtube.com/watch?v=JUpZ1Npj23M>

⁹² [Stravinsky: Apollon musagète \(1965\) | New York City Ballet | NDR Elbphilharmonie Orchestra \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=JUpZ1Npj23M)

A presença da mitologia é constante até hoje, em programas científicos, como o célebre navio Calipso, do comandante Cousteau: em inúmeras plataformas digitais, como *Perseus Digital Library*, ou em bases de dados como Minerva, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e revistas com o mesmo nome⁹³. Mas existem também cursos de programação chamados Python⁹⁴.

O "Programa Apollo", um conjunto de missões espaciais coordenadas pela NASA, assumiu o nome da divindade. Mas também o adoptou o infindável número de teatros, mesmo em território nacional, como o Teatro do Príncipe Real, inaugurado em 1866, em homenagem ao rei D. Carlos, e que, em 1910, com a queda da monarquia, se passaria a designar Teatro Apolo⁹⁵. Pululam ainda entre nós as associações, ou escolas musicais designadas Apolo, ou que têm o deus como patrono, mas também encontramos revistas Apolo ([RAIZ](#)).

É impossível discriminar aqui as inúmeras peças teatrais levadas ao palco até à contemporaneidade, ou mesmo as obras-primas do cinema, como é o caso de *Medea* de Paolo Pasolini. Múltiplos grupos musicais se têm inspirado na mitologia, e Beyoncé tem a deusa grega Afrodite como elemento criativo para a sua "persona" artística Sasha Fierce. O projecto musical *Saturnalia et Sigillaricia*, datado de 2012, de Nux Vomica, teve como realizadores Alan Herrick; Jenny Liang Herrick; Evan Sornstein e Julia Wednesday⁹⁶, cerimónia já por inúmeras vezes lembrada, a exemplo do quadro "Ave, Caesar! Io, Saturnalia!" de Sir Lawrence Alma-Tadema, datado de 1880, (Akron Art Museum, United States).

As grandes marcas e a publicidade também se apropriaram dos mitos, ou melhor, neste último caso, dos seus signos, desapossando-os, a maioria das vezes, dos seus significados. Poucas pessoas que reconhecem a Medusa na marca Versage, ou a Nike nos ténis que usam, conseguiriam narrar ou entender a complexidade do mito. Já para não falar do fenómeno dos videojogos, onde a mitologia clássica e as suas personagens são veículos para a comunicação de massas, ou mesmo nos desportos, a exemplo do clube holandês Ajax, afinal um

⁹³ [Revista Minerva Universitária](#)

⁹⁴ [Curso Programador Python | Tokio School](#)

⁹⁵ Acabou por ser demolido em 1957

⁹⁶ [Saturnalia et Sigillaricia | Nux Vomica \(bandcamp.com\)](#)

dos heróis gregos da Guerra de Troia, ou do Hércules de Alicante (Lima, 2011, s/p).

Os mitos continuam a acompanhar-nos das mais diversas formas, bastando assinalar a recente polémica em torno da encenação mitológico/religiosa dos Jogos Olímpicos de 2024, onde as invectivas à cena representada (Última Ceia ou “festim dos deuses” baquiano?) originaram uma onda de protestos por parte de uns, e consequentes reacções, por parte de outros, com igual nível de paixão. Mas Baco esteve, ainda assim, presente, homenageando a festa!

A série *Kaos*, criada por Charlie Covell, e estreada em 29 de Agosto de 2024, introduz o humor e a cadência da actualidade nos episódios mitológicos. Encontramos um Zeus obcecado com a ideia do abandono humano, enquanto Hera usa todos os estratagemas para suportar o poder do casal divino. Espelham-se ali as nossas maiores qualidades e defeitos, as ansiedades que dominaram o Homem desde sempre, o medo da morte que Orfeu tenta vencer, na senda de encontrar a “sua” Eurídice.



Fig. 1 - Mosaico com representação de Orfeu encantando os animais. encontrado em 1897 no sítio de Martim Gil, área da antiga cidade de *Collipo* (Leiria)

Fig. 2 - Pablo Picasso, 1931, para a edição de Albert Skira (1904.1973) *Metamorfoses* de Ovídio (Met. XI, 18-36)

2 – Os Mitos entre nós

Para lá dos testemunhos arqueológicos, arquitectónicos ou iconográficos existentes no nosso território, o contributo literário será, sem dúvida, determinante para o conhecimento da Antiguidade Clássica.

A tradução das *Metamorfoses* e as gravuras que acompanharam algumas das suas edições marcaram as artes plásticas, do século XVI em diante. Em Portugal, embora seja um fenómeno mais tardio, não deixou de se sentir essa influência⁹⁷. E, ressalve-se, desde os alvares do Humanismo, as *Metamorfoses* foram objeto de inúmeros comentários. O primeiro deles foi o comentário do humanista Rafael Régio (1440-1520)⁹⁸.

A primeira tradução para português, já um pouco tardia em relação a alguns países, foi feita sob o título *Transformações de Públio Ovídio Nasam*, assinada, em 1771, pelo poeta árcade Cândido Lusitano, alcunha de Francisco José Freire.

No século seguinte, António Feliciano de Castilho (1800-1875) traduziu os cinco primeiros livros das *Metamorphoses*, em 1841. Ainda na esteira do arcadismo, temos a tradução de excertos das *Metamorphoses*, empreendida por Bocage (1765-1805). (Bocage, *Poesias*, Lisboa, 1853)⁹⁹.

Com o pseudónimo de Elmano Sadino, Bocage participou da associação de poetas, denominada “Nova Arcádia” ou Academia das Belas-Artes, que surgiu em Portugal em 1790, escrevendo poesias que falam de pastores, ovelhas e da mitologia clássica.

O próprio nome do movimento faz referência à Arcádia, região da Grécia onde, segundo a mitologia, pastores e pastoras levavam uma vida inocente e feliz, em contacto com a natureza.

⁹⁷Consulte-se o levantamento “Metamorfoses de Ovídio” efectuado pela Universidade de Coimbra, Disponível em <https://www.uc.pt/bguc/Documentos2017/>

⁹⁸Veja-se levantamento efectuado em “*Mutatis mutandis*: os dramas da forma. *Metamorfoses* de Ovídio”. Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. VOL. 48 “2018# <https://www.uc.pt/bguc/Documentos2017/Ovidio>

⁹⁹Veja-se ainda: Melo, João Victor Leite (2020) “Breve histórico da tradução poética de obras ovidianas em língua portuguesa”. *Claraboia, Jacarezinho/PR*, n.13, pp. 137-158.

Do ponto de vista material, as narrativas mitológicas estão profusamente representadas, a partir do século XVIII, embora com algumas manifestações anteriores, em todas as expressões artísticas e nos mais variados suportes, dos luxuosos paliteiros e salvas de ambiente palaciano, no Palácio Nacional da Ajuda, às cerâmicas da Fábrica de Sacavém, isto para mencionar apenas exemplos da área de Lisboa.

Não o esqueçamos: entre nós, Apolo já coroou a Praça do Comércio, tendo sido o Chafariz de Apolo, construído pela Câmara de Lisboa no início do reinado de D. João IV (1652-1655), substituído pela estátua equestre de D. José I. O chafariz de Apolo, ou a nova fonte do Terreiro do Paço, está documentada na obra do escritor Francisco Manuel de Melo - *A visita das Fontes*¹⁰⁰. E também já referimos o chafariz de Neptuno, que ocupou lugar de privilégio no Chiado.

O mais antigo painel de azulejos com a representação de um episódio das *Metamorfoses* situa-se na Quinta da Bacalhoa (Azeitão), construída no século XVI, sendo a obra azulejar datada de cerca de 1565, baseado numa gravura de Bernard Salomon, publicada por Jean de Tournes, em 1557, numa edição das *Metamorfoses*, como salientara Ana Paula Rebelo Correia, cujos estudos publicados foram fundamentais para a elaboração desta tese. A autora salienta, pois, a forma rápida como se processava a circulação das gravuras, mesmo entre nós.

Mas encontramos também narrativas mitológicas nos azulejos e nas cerâmicas, como se pode verificar na loiça da Fábrica de Sacavém, ou em salvas, como o exemplar com a representação de Apolo e Dafne, hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional do Azulejo, bem como nos vidros da Vista Alegre, entre outros.

¹⁰⁰ “Em 1657, a existência do chafariz de Apolo ou a nova fonte do Terreiro do Paço está documentada na obra do escritor Francisco Manuel de Melo – *A visita das Fontes* – que concebeu em torno dele uma narrativa alegórica com quatro personagens”!: [História do Terreiro do Paço - Praça do Comércio](#)

“Apollo. Certo, que se não pode ser Deus de pedra, por quanto ha no mundo! Se já não é força que sejam de pedra todos os que se querem fazer Deuses; porque, como pudera eu agora soffrer, (a não ser insensivel) os injuriosos discursos d'estas duas fontes, que levam geito de me fazerem hoje meu cadafalso?”

Mello, F. M. (1900) *Apologos Dialogais*. Vol II. *Visita das Fontes, Apologo Dialogal Terceiro*. 1675

Encontram-se, ainda, em lenços, vestidos, a exemplo de um que pertence ao acervo do Museu Nacional do Traje (Nº Inv. 4168), que apresenta, na parte inferior, bordados e aplicações com motivos geométricos, vegetalistas, florais, vasos, medalhões e figuras mitológicas/alegóricas pintadas sobre papel, de que destacamos a representação de Apolo, datável de 1795 d.C. - 1800 d.C.

No mesmo museu podemos encontrar também um conjunto assinalável de botões com temas mitológicos de inícios do século XIX.

Lembremos ainda as representações mitológicas em viaturas hipomóveis, sejam as Reais, da Nobreza ou mesmo as Clericais, nos seus painéis exteriores, que reflectem o classicismo que já o poeta Camões havia consagrado nos seus sonetos e n'Os *Lusíadas*, pois algumas delas, nomeadamente os designados “Coches da Embaixada”, se baseiam na epopeia camoniana, e que o barroco e neoclassicismo retomarão, por outras vias.

Aliás, alguns dos expoentes da consagração da cultura clássica são as viaturas hipomóveis de época barroca, quer os Coches da Embaixada de D. João V ao Papa Clemente XI, no ano de 1716, quer o majestático, provavelmente construído entre 1722 e 1729, “um verdadeiro monumento vehicular à Luis XV, armado com bellas molduragens de José de Almeida (...), ajudado por seu irmão Vicente Félix de Almeida, architecto e escultor da Casa Real”, segundo Monsenhor Botto, em 1909.

Esta viatura de aparato, para além de outros aspectos, é marcante no que respeita às representações de figuras mitológicas nas viaturas hipomóveis, designadamente nos painéis dos seus alçados laterais, cujas pinturas são atribuídas a José da Costa Negreiros ou ao pintor francês Pierre Antoine Quillard.

Monsenhor Botto considera que a mesma é o “mais finamente subtil de todos os carros nobres da coleccção”. (Botto, 1909, p. 135), onde se misturam símbolos heráldicos, alegorias e divindades: Juno, Vénus, Mercúrio, Minerva, Ceres, Neptuno e a Fama, fazendo ecoar a magnificência do rei, Génios Alados e os ventos.

No contexto da embaixada de D. João V ao Papa, de forte componente diplomática, pois visava trazer o Patriarcado para Lisboa, é enviado D. Rodrigo

Annes de Sá Almeida e Meneses, 3º Marquês de Fontes, visando reivindicar paridade diplomática em relação a outras cortes católicas, como França, Áustria e Espanha. Lembremos aqui algo que não é despiciendo: o facto de que ao patriarca caberá a sacração dos reis de Portugal e o conferir das insígnias reais, desde 1720.

Também se pretendia que Portugal tivesse legitimidade para escolher o seu representante e que ele se tornasse membro do Colégio Cardinalício. Essa medida política foi acrescida do desejo de elevar a Capela Real a Igreja Patriarcal, promovendo o reino à dignidade especial de que gozavam Antioquia, Alexandria, Jerusalém, Roma e Constantinopla. Lembremos, pois, a faustosa cerimónia de audiência na Cúria Romana, no dia 8 de Julho de 1716, para a entrega das Cartas Régias. A Santa Sé acede às pretensões portuguesas relacionadas com a Capela Real, concedendo-lhe o título de Igreja Metropolitana e Patriarcal, a 7 de Novembro de 1716, com a Bula *In supremo apostolatus solio*. Desse modo, Portugal passou a deter o mesmo estatuto, em relação a Roma, que o Império Austríaco, a França e a Espanha. A 20 de Dezembro de 1737, depois de longas negociações com a Santa Sé, D. Tomás de Almeida é elevado à categoria de Cardeal-Patriarca pela *Bula Inter praecipuas apostolici ministerii*, concedida por Clemente XII (eleito em 1730, até 1740).

O Magnífico cortejo realizou-se numa data emblemática no dia da evocação da Rainha Santa Isabel de Portugal - e conduziu o Marquês de Fontes da sua residência na Piazza Colonna ao Palácio Quirinal. Sem dúvida que esta cerimónia contribuiu para o prestígio de Portugal e afirmação do poder do monarca, "Senhor da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia" junto da Santa Sé, no quadro internacional da Europa. A ostentação e sumptuosidade dos coches dessa embaixada de grande aparato marcarão em Roma, através das viaturas hipomóveis, a sumptuosidade de Portugal. Desfilaram 15 carros, e não os 12 inicialmente previstos, com destaque para os três carros triunfais, tanto nos materiais utilizados como na sua riqueza iconológica. Segundo Pinho (2007. p. 20) muito possivelmente foram "executados em Itália com base em projectos de artistas portugueses (talvez mesmo do próprio embaixador) ou de estrangeiros residentes em Portugal".

Não podemos deixar de salientar o investimento de D. João V (1689-1750), no âmbito político, cultural e patrimonial, e na inclusão de Portugal na órbita das grandes potências da Europa, exibindo-se diante dos seus contemporâneos tão igual ou maior esplendor. (Lima, 2010, pp. 1 e 7),

Efectivamente, a Santa Sé acedeu às pretensões portuguesas relacionadas com a Capela Real, tendo-lhe sido concedido o título de Igreja Metropolitana e Patriarcal, a 7 de Novembro de 1716, com a *Bula In supremo apostolatus solio*.

Lembremos neste contexto a importância que teve a criação da Academia Portuguesa em Roma, na década de 30 do século XVIII¹⁰¹, seguindo o modelo francês, para onde iam estudar alunos portugueses, motivo pelo que ficará o reinado joanino (1707-1750), fortemente influenciado por uma estética italianizante, marcante para o barroco joanino.

Por iniciativa do Provedor da Casa Pia de Lisboa, Pina Manique (1733-1805) e do embaixador D. Alexandre de Sousa Holstein, ela marcará profundamente Portugal, no que respeita à influência dos clássicos, e a forma como Portugal se envolveu no sistema cultural europeu, alicerçado no classicismo e nos seus modelos éticos e estéticos.

Pina Manique, já provedor, seleccionara um grupo de artistas para se ir aperfeiçoar em Roma, o “centro nevrálgico” do classicismo, visando que não continuássemos dependentes de “estrangeiros”. Contudo, esta iniciativa não se chegou a constituir propriamente como uma instituição de ensino, sobrevivendo com o apoio de uma rede diplomática.

Coube ao diplomata Alexandre Sousa Holstein (1751-1803) consolidar o projecto, que foi dirigido durante sete anos pelo crítico de arte italiano Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827).

Com a criação das Academias começam a chegar modelos em gesso de esculturas antigas, algumas das quais provenientes da extinta Academia

¹⁰¹ Em 1712, o Marquês de Fontes foi para Roma. Consigo ia Vieira Lusitano. Será ele que providencia a criação da Academia de Portugal em Roma, cuja actividade se iniciou entre 1714 e 1720. Aí se formam alguns dos mais notáveis artistas do período joanino, como Vieira Lusitano, Inácio de Oliveira Bernardes e José de Almeida.

Portuguesa de Roma. Alexandre de Sousa Holstein terá uma importância fundamental na conservação de muitos modelos trazidos de Roma.

Assim, os modelos clássicos vão-se repetindo, existindo mesmo catálogos dos modelos mais utilizados.

Não podemos omitir também a importância do colecionismo público e privado que se faz sentir neste período, tema amplamente tratado por João Brigola ¹⁰², mas a que não nos prenderemos, pois não tem notória relação com o tema que tratamos.

Já as Academias de Belas Artes do Porto e de Lisboa, criadas em 1836 através do decreto de D. Maria II, ainda sob a influência do neoclassicismo, sob a direcção de Passos Manuel, serão fundamentais para a criação dos estudos artísticos, depois da implantação do Liberalismo. É assinalável o conjunto de modelos de esculturas de gessos de escultura antiga reunida, no século XIX, pela antiga Academia de Belas Artes de Lisboa. O acervo pertence hoje à Faculdade de Belas-Artes de Lisboa¹⁰³, (Neto e Frade, 2016, p. 50). Muitas dessas obras foram dadas a conhecer em tese de doutoramento - *A Coleção de Escultura da Faculdade de Belas Artes: A formação do gosto e o ensino do Desenho* de José Viriato Almeida Bernardo¹⁰⁴.

A reprodução em gesso e em gravura permitiu a divulgação dos modelos na Europa, bem como os tratados de arte e manuais de pintura e desenho” (Bernardo, 2013: 1. Volume I).

¹⁰² “uma das marcas mais impressivas da leitura das referências museais, no período que se estende de inícios de setecentos à implantação do Liberalismo, é o dilatado lugar ocupado por Gabinetes e Jardins Botânicos, de iniciativa particular. Parece ser este um traço cultural que mergulha raízes no período dos Gabinetes de Curiosidades joaninos (Gabinetes de: D. João V, Conde de Ericeira, Cardeal da Cunha, Duque de Cadaval, Marquês de Abrantes, Academia Real da História). Muita desta experiência do colecionismo antiquário e naturalista - de aristocratas, de clérigos e de eruditos - acabaria por perder-se, quase sem rasto, na voragem do Terramoto”. (Brigola, 2003: 30).

¹⁰³ Trata-se da escola superior de ensino artístico mais antiga de Portugal, com raízes na Academia de Belas-Artes, fundada em 1836.
<https://www.belasartes.ulisboa.pt/belas-artes/>

¹⁰⁴ Nessa tese, são publicadas vinte e oito fichas de inventário, correspondentes a vinte e oito obras de estatuária, pertencentes à Coleção de Escultura da Faculdade de Belas Artes, constituída por 960 obras (Bernardo, 2013, Volume II: Anexos: 3), Das fichas pertencentes ao Anexo II desta tese, apenas oito não têm temas mitológicos, porque o objectivo da tese “constitui um estudo sobre as obras de referência da estatuária da Antiguidade Clássica”. (Bernardo, 2013: 1. Volume I)

O estudo aprofundado da obra de Joaquim Machado de Castro (1731-1822) tornou-se, também, fundamental. O Museu Nacional de Arte Antiga dedicou-lhe, em 2021, uma exposição evocativa, onde esteve uma centena de peças do acervo do Museu, provenientes de diversas instituições públicas e privadas (a exemplo da Igreja da Encarnação, Museu da Cidade, Biblioteca Nacional e Câmara Municipal de Oeiras, entre outras), dando a conhecer peças originais ou em moldes, desenhos e gravuras.

Machado de Castro, professor da primeira escola de escultura portuguesa, para além da sua vasta obra, a exemplo da estatuária do Palácio Nacional da Ajuda, do reinado de D. José, da Basílica da Estrela, ao tempo de D. Maria I, e a escultura para a quinta real de Caxias ou para o Palácio do Marquês de Pombal, em Oeiras, deixou ainda um importante álbum de desenhos, instrumento de estudo e ensino que reúne estudos de estatuária clássica: *Livro de Estatuas Clássicas*. Trata-se de um álbum de estudos realizados a partir de cópias de estatuária clássica, demonstrando um método de aprendizagem no ensino artístico. O *Dicionário de Escultura*, da sua autoria, publicado em 1937, teve a maior importância para o entendimento de conceitos ligados ao Antigo e à Escultura.

A tese de Luísa d'Orey Capucho Arruda, defendida na Universidade de Lisboa, 2000, sobre *Cirillo Wolkmar Machado. Cultura artística. A Academia. A obra gráfica: projecto de investigação*, constituem obras incontornáveis para conhecer alguns dos artistas marcantes, no que respeita à herança clássica. As pinturas de Cirillo Wolkmar Machado serão, no Palácio Nacional da Ajuda, algumas em que nos deteremos, pela forte carga alegórico/mitológica.

Entre nós, como salienta Ana Paula Rebelo Correia, durante os séculos XVII e XVIII, não há praticamente pintura de cavalete de temática mitológica, mas a mitologia e os programas iconográficos de temática mitológica estão presentes na decoração de espaços interiores da arquitectura civil residencial: nos azulejos, estuques e pintura de tectos, bem como em manifestações de carácter efémero. Através dos estudos que efectuou sobre os azulejos da Casa Verdades de Faria e outros, a exemplo dos do Palácio do Duque de Lafões, em Lisboa, a investigadora concluiu que todos os conjuntos ilustrando temática mitológica que

chegaram aos nossos dias foram realizados a partir de 1720, mas também que, até cerca de 1740, as mesmas gravuras e estampas soltas, que representam vários episódios das *Metamorfoses*, circulam nas oficinas de azulejaria, servindo de modelo para os pintores, que as adaptam ao gosto da época, nomeadamente através da gramática ornamental das cercaduras (Correia, 2007, p. 203)¹⁰⁵. A maioria dos painéis de azulejo de temática mitológica inventariados por Ana Paula Rebelo Correia reproduz ilustrações da fábula ovidiana (Correia, 2008, p.128).

Pela certa, as motivações do seu uso foram “as preocupações de erudição, uma vez que as imagens eram legíveis apenas para quem conhecia a cultura clássica” (Correia, 2008, p. 127).

E poderíamos mencionar ainda os múltiplos exemplos de representações mitológicas nos palácios, referindo apenas, a título de exemplo, o Palácio Pimenta com os seus jardins marcados por deidades marinhas; o Palácio do Marquês de Pombal, em Oeiras, edificado entre 1720 e 1730, um exemplo notável do património dessa centúria, com projecto de Carlos Mardel, famoso arquiteto húngaro que teve papel privilegiado na reconstrução pombalina de Lisboa, aquando do terramoto de 1755; o Palácio Centeno, edificado no século XVII por Catarina de Bragança, localizado na Alameda de Santo António dos Capuchos, com os seus azulejos do século XVIII, repletos de narrativas mitológicas que se inspiram nas *Metamorfoses* de Ovídio, como as representações de Apolo e Dafne, Diana e Actéon, Júpiter e Io, bem como as suas pinturas, de que destacamos os Cupidos com instrumentos musicais, da

¹⁰⁵ “Em 1557, é impressa em Lion, na oficina de Jean de Tournes, uma edição intitulada *Métamorphose d’Ovide Figurée*, ilustrada por Bernard Salomon. Esta edição, cujo sucesso será enorme, vai ser o ponto de partida para a divulgação à escala europeia de diversas versões ilustradas das *Metamorfoses*. As estampas de Salomon vão circular e ser copiadas por outros artistas, nomeadamente Virgil Solis, não só como ilustração de outras edições das *Metamorfoses*, mas também como ilustração de outras obras.

Estas primeiras edições vão fornecer dezenas de imagens, estabelecendo uma imagem paradigmática de cada um dos episódios das *Metamorfoses*. No séc. XVI, em Itália, os pintores de majólica recorrem às gravuras de Salomon como modelo para a decoração das suas peças. Até ao início do século XVIII, circulam na Europa centenas de gravuras, soltas ou como ilustração, de diversos artistas que ilustram episódios das *Metamorfoses*. Em Portugal, desde finais do século XVII são conhecidas as gravuras de Goltzius, Jean Lepautre, de Passe, entre muitos outros, servindo de modelo para a representação destes temas nos painéis de azulejo” (Correia, 2007, p. 211).

autoria de Nicola Bibagliae, os painéis com a vida de Diana. O tema de Diana e as Ninfas assistindo à metamorfose de Actéon também está presente nos azulejos da “sala de Diana”, do Palácio dos Condes de Óbidos, datados da segunda metade do século XVIII; os “Doze Trabalhos de Hércules” marcam um dos tectos do mesmo palácio.

Também o Palácio Fronteira, edificado entre 1671 e 1672, cujos jardins, inspirados no Palácio de Versailles, ostentam uma riqueza assinalável no que respeita a elementos mitológicos, quer representados em azulejos junto aos lagos, como o triunfo de Neptuno e divindades aquáticas, quer em estatuária, de que salientamos a que está no “Ninfeu de Mignard”, nome tomado do seu possível autor, Pierre Mignard (1640-1725). Também o seu interior está repleto de cenas mitológicas, como “As Musas visitam Apolo”, uma pintura de Spranger, e o “Juízo de Midas”, baseado nas *Metamorfoses*, copiando uma gravura de Hendrick Goltzius. Mas encontramos ainda Pã e Siringe, o combate de Centauros e Lápitás, e Medeia, no seu carro puxado por dragões, na sala «dos painéis holandeses», que reproduzem estampas do *Bellissimum Ovidii Theatrum*, da autoria de Wilhelm Baur.

A presença da Abundância, no salão nobre do Palácio, remete-nos a outros lugares onde esta divindade alegórica, geralmente coroada de flores, segurando a cornucópia¹⁰⁶, garante a prosperidade, quer da Casa, quer do Jardim ou da Viatura, como podemos verificar no Coche das Infantas (MNC Nº Inv. V 0020), a que adiante nos referiremos.

No primeiro quartel do século XVIII afirma-se o uso do azulejo como elemento decorativo nos interiores das casas senhoriais, sendo comuns as temáticas mitológicas nos palácios portugueses, através do recurso a episódios das *Metamorfoses* de Ovídio, a par das cenas de caçadas, cenas “galantes”,

¹⁰⁶ A Cornucópia ou Corno da Abundância, “é a mesma, na tradição greco-latina, o símbolo da fecundidade e da felicidade. Cheia de grãos e de frutos, aberta em cima e não em baixo, como na arte moderna, é o emblema de Baco, Ceres, Rios, Abundância, Constância e Fortuna” Zeus brincando, quebrou o chifre da cabra Amaltéia, que o aleitava, mas, para compensá-la, prometeu-lhe que este corno se encheria de todos os frutos, quando ela o desejasse. A Cornucópia é, pois, o símbolo da profusão gratuita dos dons divinos. Uma variante ...faz da Cornucópia o corno a mesma cabra Amaltéia, mas ofertado por Hércules a Aquelôo, cujo chifre fora quebrado pelo herói, na luta pela posse de Dejanira. Com o correr do tempo, a Cornucópia tornou-se, mais que o símbolo, um atributo de felicidade pública, da diligência e da prudência, que são a fonte da abundância, da esperança e da equidade. (Brandão, 1986: 263-264).

passeios no jardim, cenas de música e de dança, cenas da vida quotidiana, cenas militares ou batalhas e temas alegóricos (Correia, 2019, p. 273).¹⁰⁷ Paula Correia salienta, exactamente, a importância do Palácio Fronteira, no contexto português, no que respeita às representações mitológicas¹⁰⁸, que chegaram aos nossos dias com os azulejos seiscentistas preservados nos espaços originais.

Logo à entrada do Palácio do Marquês de Pombal, em Oeiras, embora não pertençam à sua construção original, deparamo-nos com duas estátuas colossais de Fauno e Polifemo, que nos introduzem nos mitos da natureza. Nas fachadas do Palácio pontuam outras divindades, como Juno/Hera, Atena/Minerva e Afrodite/Vénus.

O Palácio de Queluz foi também um dos locais onde inicialmente trabalhámos, visando a preparação de visitas temáticas. São inúmeras as representações mitológicas nesse Palácio, quer no seu Património Integrado, como é o caso de pinturas, de que apenas citamos alguns exemplos como “Consílio dos Deuses”, de autoria desconhecida (Nº Inv. PNQ 970/26), datado de 1820 d.C., ou “Apolo citaredo”¹⁰⁹, ladeado por duas Musas inspiradoras. Em 1764, as guirlandas e ornatos, em estilo rococó, da fachada principal estavam a ser projectados pelo

¹⁰⁷ “(...) Les plus communs représentent l'enlèvement d'Europe (Mét. II, 836-875), Apollon et Daphné (Mét. I, 452-524), Diane et Actéon (Mét. III, 158-221), Persée et Andromède (Mét. VIII, 260-546) ou Pyrame et Thysbé (Mét. IV, 55-166), mais d'autres épisodes des Métamorphoses figurent également sur les panneaux d'azulejos”.

¹⁰⁸ “au Palais Fronteira, à Lisbonne, que nous retrouvons la présence de l'œuvre d'Ovide sur des azulejos du dernier tiers du XVIIIe siècle. Sur l'une des parois de l'escalier qui mène à la galerie des rois, Apollon vient de remporter son duel musical avec Pan (Mét. XI, 146-179). Les muses sont venues y assister ainsi que Timolus, le dieu des forêts, et Midas, le roi qui recevra des oreilles d'âne pour avoir préféré la flûte de Pan à la lyre d'Apollon. Cette composition a été réalisée d'après une estampe d'Hendrick Goltzius, que le peintre d'azulejos a partiellement copiée et adaptée à l'échelle de la paroi de l'escalier où se trouve le panneau. Il reste très peu de panneaux du XVIIIe siècle à sujet mythologique, ce qui rend celui-ci particulièrement intéressant ; mais il faut se rappeler que beaucoup de palais de Lisbonne construits au XVIIIe siècle ont disparu avec le tremblement de terre de 1755, et que des milliers d'azulejos ont été détruits”.

¹⁰⁹ Tradução livre a partir de Barba, 2008: 159. Apolo citaredo representa-se com a cítara, um pesado instrumento de cordas que era usado pelos *aedos* arcaicos para acompanhar as suas epopeias e hinos. Este objeto é inconfundível com uma caixa semicircular ou quadrangular prolongada pelos braços. No entanto, é muitas vezes substituída pela lira, muito mais leve: é o instrumento formado por uma concha de tartaruga e dois cornos de cabra, sendo usados pelos poetas líricos nos banquetes. Apolo faz-se representar seja com a cítara ou com a lira, normalmente vestido como os músicos gregos nos concertos: com uma túnica larga, por vezes adornada com um cinturão ou com um manto nas costas, usando sandálias luxuosas, apropriadas para a riqueza do vestuário e tem na cabeça uma coroa ou grinalda de louros, a sua planta predilecta, tão útil para los ritos de Delfos.

ourives e artista Jean-Baptiste Robillon, bem como a escadaria dos seus jardins do Palácio. Os conjuntos escultóricos em chumbo, de John Cheere (1709-1787), na sua maioria com temas mitológicos, vieram coroar a campanha de obras que ocorreram a partir de 1747, acabando por se incrementar em data próxima do casamento de D. Pedro III, em 1760, com a sua sobrinha e herdeira do trono português, Dona Maria, futura D. Maria I (1734-1816), incluindo a criação da ala oeste, para enquadrar com o jardim e o canal de azulejos. (m. 1782).

Em finais dessa centúria a obra estava concluída, e as figuras pintadas e douradas de John Cheere (1709-1787) adornavam Queluz, a que William Beckford chamou de “paraíso real”.

Costumávamos afirmar, desde que se iniciou o levantamento prévio que conduziu a esta tese, que “eles estão por todos os lugares e com todos os suportes”. E, efectivamente, estão: nos palácios, nos museus, nos jardins, nas alamedas, em ambientes “profanos”, mas também em estâncias de férias de arcebispos, como é o caso do Palácio da Mitra, vulgarmente conhecido como Palácio dos Arcebispos, situado na freguesia de Santo Antão do Tojal, em Loures. Foi, no século XVIII, uma das residências de Verão do primeiro Patriarca de Lisboa, Tomás de Almeida. Para além de outros elementos mitológicos figurados no conjunto azulejar, como Anfitrite puxada por golfinhos, estão representadas as Quatro Estações.

Pese embora o nosso contacto directo com muitos deles, no que respeita aos palácios, é inevitável que nos remetamos ao levantamento sistemático efectuado por Antonio Ramon Navarrete Orcera, *La Mitología. Los Palacios Portugueses. Siglos XVI a XIX*, o único publicado com esta natureza e de que falaremos adiante.

Pode dizer-se que a influência do “Quattrocento” italiano se manifestou em Portugal desde a dinastia de Avis. Contudo, é sobretudo desde o tempo de D. João II e D. Manuel que a corte portuguesa se vai deixando impregnar pelo movimento humanista, tendo a imprensa, desde finais do século XV, exercido um papel importante nesse processo, incluindo o conhecimento de textos latinos de Cícero, Séneca, Plínio ou Quintiliano.

Plínio será, pois, uma presença constante na cultura europeia, havendo inúmeras edições em conventos e mosteiros. Obviamente, teve maior expressão com a chegada da imprensa, no século XV, e com o Humanismo, a que Portugal não escapa. Datadas de finais do século XV, são as primeiras edições portuguesas de Filipe Beroaldo, o velho (1453-1505), da *História Natural*, das quais há três exemplares, hoje pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa,¹¹⁰ e muitas outras espalhadas em bibliotecas nacionais. Pode constatar-se o interesse e a importância que Plínio exerceu em inúmeros autores, a exemplo de Sá de Miranda (1481-1558), André de Resende (1498-1573), Garcia da Orta (1501-1568), Pedro Nunes (1502-1578), Damião de Góis (1502-1574), Camões (1524-1579), entre muitos outros¹¹¹.

O Primeiro Humanismo Português espelha, assim o ideal de realização plena do humano, próprio da educação moderna, assumindo-se como expressão de identidade de um povo de vocação universal, ao tempo das Descobertas (Soares, 2011, p. 232-249)¹¹².

A reforma do estudo geral promovida por D. Manuel, não se tratando de um acto isolado, mas de uma política global concebida pelo monarca, visava não apenas

¹¹⁰ Barbosa, Manuel J. S. (2007): "Edições Humanistas da *Naturalis Historia* de Plínio". In *Os clássicos no tempo: Plínio o Velho, e o Humanismo Português*. Centro de Estudos Clássicos. p. 112 e 119 e anexos

¹¹¹ Nascimento, Aires (2007): "Plínio, o Velho: a leitura dos clássicos na longa duração da cultura". In *Os clássicos no tempo: Plínio o Velho, e o Humanismo Português*. Centro de Estudos Clássicos.

¹¹² Isto deve-se a diversos factores, como bem sintetiza Nair Nazaré Castro Soares, "as relações com a corte de D. João II de Castela, em ligação, por afinidade familiar, com o reino de Nápoles de Afonso V, o Magnânimo: paradigma do "príncipe umanizzato" do Renascimento. Ou ainda a presença da cultura italiana, na corte de Borgonha da Duquesa Isabel, filha do nosso rei D. João I - casada com Filipe o Bom, duque da Borgonha e conde da Flandres. Esta corte, a mais brilhante e faustosa da Europa, mantinha ao seu serviço portugueses cultos e acolhia uma verdadeira escola de artistas de iluminuras, de que é testemunho o Livro de Horas do rei D. Duarte e contava ainda com uma das bibliotecas mais famosas do tempo. Mas é sobretudo o contacto directo de D. Pedro, o Infante das Sete Partidas, com a cultura europeia, e designadamente com o humanismo italiano, que permitiu o desabrochar dos ideais humanistas, em Portugal (...) O afã de tradutores de obras clássicas, especialmente Cícero e Séneca, de tratados de arte militar, de panegíricos imperiais, é indício seguro das preocupações de um país de aspiração ultramarina, apostado em acertar o passo com os grandes centros culturais europeus"...? Mas, "Foi sobretudo na corte, e dentro do mecenatismo régio ao ensino dos nobres, que, tanto em Portugal como na Espanha, a modernidade no ensino das *humaniores litterae* se impôs definitivamente". (Soares, 2011: 232-234).

a reforma de instituições, mas inseria-se num amplo programa reformista régio.¹¹³ (Norte, 2019, p.139).

Portugal assistiu, portanto, a partir do século XV, a um movimento de tomada de consciência do valor das “antiguidades” e “também teve o seu quinhão de eruditos classicistas. O reaproveitamento de materiais antigos e a sua integração em novas construções podia ser visto, de facto, como uma forma de os proteger”. (Rodrigues, 2020, pp. 82 e 84)¹¹⁴.

Afirma-se, sem dúvida, o pioneirismo de Évora, nos alvares do Humanismo, porque nos deu figuras marcantes como o já mencionado André de Resende¹¹⁵, responsável, por uma nova “mitologia nacional”, e que se socorreu da escrita e da epigrafia para a exaltar, de tal forma que foi considerado “falsário”¹¹⁶. Ou

¹¹³ “Ou seja, o esforço reformador da universidade impulsionado pelo rei teve subjacente a ideia de um investimento com retorno, benéfico para o reino a vários níveis: necessariamente, no plano espiritual e cultural; mas também no plano material, o que significa que o rei atribuía um efetivo valor económico à universidade portuguesa e a encarava como um fator reprodutivo de riqueza”. (Norte, 2019: 130-131)

¹¹⁴ Rodrigues, 2020: 82 “Em Portugal, a atribuição da capacidade de transmitir a memória do passado aos bens materiais, de estes serem objetos de conhecimento, isto é a sua categorização como “antiguidades”, também remonta ao século XV. Novamente à semelhança do que acontecia em Itália pela mesma altura, essa valorização começou por se manifestar através de medidas tomadas por administrações régias e religiosas que visaram a preservação dos vestígios materiais da presença romana no território português. Apesar de começarem por ser esporádicas, as medidas em causa decorreram de uma atitude de valorização da matriz cultural e histórica greco-romana e do interesse pela arqueologia e pelo colecionismo dos objetos antigos, surgidos no contexto do humanismo português. Portugal também teve o seu quinhão de eruditos classicistas, cujo gosto pela cultura greco-latina se havia gerado nas ameadas peregrinações à Terra Santa, que passavam obrigatoriamente pelos grandes centros urbanos italianos, e na frequência assídua, por motivos diplomáticos e jurídicos, da cúria papal em Roma ou Bolonha e, por motivos escolares, das universidades de Siena, Pádua, Pavia e novamente Bolonha, famosas pelo estudo do direito.”

¹¹⁵ Romero, 2018: “En el ámbito portugués, la primera colección latina de sentencias y apotegmas de personalidades griegas y latinas, autores sagrados y personajes ilustres son las *Sententiae et Exempla*, publicados en Lyon en 1557 (o tal vez antes en Coimbra en 1554)²¹ obra de un tal Andreas Eborensis Lusitanus, identificado con el célebre humanista André de Resende o con el rico comerciante André Rodrigues da Veiga. En 1585 vio la imprenta una colección parecida en todo a la española de Juan de Timoneda, *Contos e historias de proveito de Gonçalo Fernandes Troncoso*. La primera colección apotegmática en lengua portuguesa no aparecerá hasta comienzos del siglo xvm, a saber, los cinco tomos de la *Nova Floresta* o *Sylva* de vários apotegmas (Lisboa, 1706-1728), compuesta por Manuel Bernardes, miembro de la Congregación del Oratorio de Lisboa, y que contiene dichos sentenciosos espirituales y morales de autores cristianos (desde la tradición patristica); se trata, por tanto, de apotegmas sagrados” Introducción de Fernando Navarro Antolín a Macrobio. *Saturnales*. (Sat. ed. 2010: 66).

¹¹⁶ “Ao Cardeal D. Afonso I, filho do rei D. Manuel, envia as maiores saudações Lúcio André de Resende.

Os que admiram e procuram com avidez estas pedras antigas que se encontram, gravadas com letras, nas antigas colónias romanas, são mordazmente criticados, não só por ignorantes grosseiros, mas frequentemente também por gente bastante culta.

Francisco de Holanda (1517/18 - 1584/85), um dos nossos grandes humanistas, filho de António de Holanda, ligado à corte portuguesa, cuja projecção no âmbito da pintura e da iluminura se havia já firmado entre nós, com quem adquire os primeiros conhecimentos da arte da pintura. Após a deslocação da corte para Évora, Francisco de Holanda fixa-se com o seu pai em Évora, que acaba por ser uma espécie de “capital cultural”¹¹⁷, favorecida pelas longas estadas da corte nessa cidade.

Aí contactou com os mais relevantes humanistas, como André de Resende, de que foi discípulo e amigo. Foi em Évora que André de Resende iniciou a sua actividade de “conservador”. Foi fundador da Escola Pública de Évora e estudioso de múltiplas fontes epigráficas, (Rodrigues, 2020, p. 84) algumas das quais foram consideradas forjadas¹¹⁸. O intuito de encontrar antecedentes arqueológicos para o aqueduto em Évora, com vista à sua reedificação, levaram Resende a um grande investimento intelectual e diplomático (Abreu, 2004, p. 7).

Pelos primeiros, porque desprezam, com o maior atrevimento, tudo o que eles próprios não conhecem. A fim de que não sejam mal considerados por ignorarem assuntos tão dignos de conhecimento, procuram esconderijo e refúgio para a sua ignorância, ao procederem como se desprezassem corajosamente as ninharias dos gentios, tal como compete a pessoas piedosas. Por que agem, todavia, do mesmo modo, as pessoas cultas, é que não compreendo, a menos que agrade a ociosos fazer troça do esforço alheio. Falam de modo trocista, pondo tudo a ridículo, mas oxalá que, quanto mais falso for o seu discurso, tanto mais verdadeiro, seja o resultado o que provocam. E porque na verdade a sua tagarelice a ninguém mais ofende do que a um só, recebe piedosíssimo Príncipe o que tenho para dizer em minha defesa e daqueles que compartilham da minha opinião"

Portvgaliae Monvmenta Neolatina- Vol. III

André de Resende- *As Antiguidades da Lusitânia*

Introdução, tradução e comentário R. M. Rosado Fernandes

Estabelecimento do texto latino Sebastião Tavares de Pinho

¹¹⁷ Cf. Ganho, Maria de Lourdes Sirgado. O essencial sobre Francisco de Holanda. Impresa Nacional - Casa da Moeda.

¹¹⁸ Rodrigues, 2020: 84 “Em Évora, onde nasceu e passou a residir a partir de 1532, André de Resende, acompanhado por um grupo de serviçais, teria o costume de percorrer cidade e as suas circunvizinhanças em busca de fragmentos e vestígios arqueológicos que testemunhassem o passado romano da cidade²¹. Constituiu a sua própria coleção epigráfica e redigiu um inventário de inscrições romanas, intitulado *Antigua Epitaphia*, que terá ofertado ao cardeal-infante D. Afonso e que está hoje perdido. O conhecimento que tinha das inscrições antigas permitiu-lhe inovar no campo da literatura historiográfica portuguesa (dominada pela biografia e pela história eclesiástica) ao utilizá-las como fontes arqueológicas para a redação de uma das suas mais importantes obras, a *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, impressa pela primeira vez em 1553, embora seja bastante provável que estivesse escrita desde, pelo menos, 1548”.

Data de 1533 a sua obra intitulada *História da Antiguidade da Cidade de Évora*.¹¹⁹

Por sua vez, Francisco de Holanda, seu discípulo, após a sua estada em Roma, para onde partira, em 1537, inserido na comitiva do embaixador português D. Pedro de Mascarenhas, no âmbito da política cultural de D. João III, que fomentou a presença de bolseiros portugueses nos maiores centros da cultura europeia da época, regressa a Portugal, em 1547¹²⁰. Em Roma, porque já era detentor de vastos conhecimentos adquiridos em Évora, sem dúvida um grande centro cultural à época¹²¹, viria a considerar-se discípulo de Miguel Ângelo. Na sua obra, *Diálogos em Roma*, dá-nos a conhecer os aspectos mais marcantes do seu convívio com o mestre italiano.

¹¹⁹ Rodrigues, 2007: 272 “dando deste modo início a um longo processo de fixação de uma imagética eborense em que esta cidade, pela antiguidade e prestígio do seu passado, era assumida como interlocutora privilegiada da história do país, cujos factos e momentos mais relevantes eram simbolicamente expostos aos olhos do presente através da arquitectura dos seus principais monumentos”. In “O passado é uma cidade ideal: um olhar sobre a património de Évora”.

¹²⁰ “El-Rei havia-o mandado á Italia em 1537-1538, e por influência do Infante pôde continuar alli até 1547, trazendo-lhe em paga um livro de desenhos que é, presentemente, com os projectos relativos a Lis

boa, O documento mais precioso para a avaliação do seu merecimento como artista e, ao mesmo tempo, uma especie de auto-biographia. Que fez Hollanda n’esses nove annos? Correu toda a Italia, desde a Lom

bardia até á Sicilia, visitou a região dos Alpes, percorreu uma grande parte da França e da Hespanha, isto é, os paizes que haviam collaborado mais activamente para o renascimento artistico, porque os paizes de Flandres haviam-se tornado, mesmo em pintura, tributários da Italia, desde o principio do século XVI.

As antiguidades pagãs de Roma e da Campagna, de Siena, de Nápoles, de Veneza, de Ancona; os grandes templos christãos de Padua (basilica do nosso Santo Antonio), de Pisa, de Loreto, S. Marcos de Veneza, S. Pedro de Roma; as grandes obras da architectura militar em Ferrara, em Gênova, em Gaeta, em Nápoles, em Cerzana, em Padua, em Spoleto, em Minturno, em Civita-Castellana; os trabalhos hydraulicos em Orvieto; as fontes e jardins de Trivoli; as esculturas celebres das grandes collecções, os frescos e os mosaicos, os palacios, os arcos triumphaes, as columnas e estatuas, inclusive os fragmentos de menor importância, tudo isto se desenrola diante do espectador, de per meio com projectos notáveis de reconstrucção, paysagens, scenas de costumes e - reminiscências da patria! Nos campos da Toscana acodem-lhe á lembrança as vinhas de enforcado do Minho, também alli usadas.”. Cf. *Quatro diálogos da pintura antiga: Francisco de Hollanda, Miguel Angelo, Vittoria Colonna, Lattanzio Tolomei, interlocutores em Roma*. Publica Joaquim de Vasconcellos. Em primeira edição, do original. Porto. 1896. p.34. <https://archive.org/details/quatrodialogosda00holl>.

¹²¹ Lembremos, apenas a título de exemplo, que na Biblioteca de Évora, existia o único exemplar conhecido em Portugal (edição de Lisboa, 1542, por Luís Rodriguez) da obra “Medidas del Romano” (entenda-se: Romano: Vitruvius).

Cf. *Quatro diálogos da pintura antiga: Francisco de Hollanda, Miguel Angelo, Vittoria Colonna, Lattanzio Tolomei, interlocutores em Roma*. Publica Joaquim de Vasconcellos. Em primeira edição, do original. Porto. 1896. p.24. <https://archive.org/details/quatrodialogosda00holl>

Consigo traz uma série de desenhos¹²², provavelmente esboços das antiguidades e obras de arte encontradas por ele, não só em Roma, mas também nos lugares percorridos durante a viagem. E é depois dessa experiência que apresenta a D. João III uma série de propostas de intervenção¹²³.

Contudo, à excepção de algumas divindades que representa, como Apolo; (*Das Antigualhas* fl. 9r, publicado na ed. de 1984, *Da Pintura Antiga*), Marte, Afrodite e Eros (*Livro das Idades* fl. 88r) e o conjunto de Laocoonte, ou mesmo nas referências que menciona, a atracção pela representação mitográfica não parece prendê-lo excessivamente, preferindo as descrições arquitectónicas de monumentos e grandes obras: fora, templos, aquedutos, portos, pontes, vias e estátuas e pormenorizações sobre a pintura da Antiguidade, nos seus *Diálogos de Roma*¹²⁴.

Évora será, também, pioneira no que se refere à representação de figuras mitológicas, tendo visto aparecer as suas primeiras manifestações, no Palácio dos Condes de Basto, datado do século XVI, de influência italianizante.

Não trataremos aqui Francisco de Sá de Miranda, o grande pioneiro do Renascimento literário português, porque, embora a Literatura esteja sempre presente, como “pano de fundo”, nesta tese, não é ela o tema central.

¹²² Cf. Vasconcellos, Joaquim (1896) “Os desenhos de Francisco de Hollanda: antiguidades da Itália no Codice da Bibliotheca do Escorial”, *O Archeologo Português*, vol II. pp. 33-48. “Nos assumptos predomina a architectura civil (umas 25 vezes), e a militar (14 vezes); depois a esculptura, uns, 32 numeros, contando os fragmentos menores. Não esqueceu os Jardins, nem as fontes (4 desenhos), que a Renascença italiana tratou com summa arte, como elementos dependentes da architectura palaciana; correu os campos e subiu aos montes, mostrando-nos o Vesuvio ardente e os Alpes, toucados de neve (Mont Cenis). Enfim, viu e observou os costumes populares, com amoroso interesse, e seguiu com conhecimento de causa e bom critério por todos os lifares que a historia consagrou nos annaes da politica, da litteratura e da arte”. p. 34.

https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/arqueologoportugues/o_arqueologo_portugues/serie_1/volume_2/33_desenhos_francisco_hollanda.pdf

¹²³ “facil foi a Hollanda revelar a D. João III o plano de grandiosas obras romanas, existentes no paiz, e demonstrar a sua utilidade, instigando-o a restaural-as e —a immortalisar o seu nome”.

Cf. *Quatro diálogos da pintura antiga: Francisco de Hollanda, Miguel Angelo, Vittoria Colonna, Lattanzio Tolomei, interlocutores em Roma*. Publica Joaquim de Vasconcellos. Em primeira edição, do original. Porto. 1896. p.33. <https://archive.org/details/quatrodialogosda00holl>

¹²⁴ Pese ser indubitavelmente uma figura marcante do Humanismo português, arquitecto, escultor, desenhador e pintor, que nos deixou uma obra própria dos grandes renascentistas portugueses és não podemos encontrar em Francisco de Hollanda um aprofundamento no que refere às religiões antigas ou à Mitologia. Uma referência merece destaque, as pinturas no templo de *Venus Genetrix* (*Diálogos de Roma*, p: 109) e as que o “Divo Augusto” colocou no foro romano: “a vitória pintada no templo de César, seu pai; e na cúria duas tábuas, uma de Nemeia, com uma palma na mão sobre um leão assentada” (p: 109).

Contudo, não podemos descartar o pioneirismo da sua obra, regressado de Itália em 1527 com paragens em Espanha, onde se encontrou com escritores de pendor clássico, pois é, entre nós, o primeiro a compor narrativas mitológicas extensas, que incluiu em duas éclogas, “Fábula do Mondego” e “Encantamento” (Earle, 2008, p. 21) onde se dedica ao mito Psique e Cupido. (Escobar Borrego, 2008, p. 101).

Obviamente, não podemos esquecer o papel que a gravura e os cartões, geralmente a cargo de pintores, tiveram para as tapeçarias, já durante a Idade Média, mas que viram uma exponencial expressão a partir do Renascimento, e de que Rafael e Giulio Romano, entre tantos outros, inspirados em temas mitológicos para homenagear os mecenas e as suas virtudes, são exemplos. Os cartões e as gravuras permitiram o contacto e a fixação de muitas representações pictóricas, designadamente as de temas mitológicos.

Existem álbuns de gravuras em palácios e museus portugueses: no Palácio da Ajuda, a cujo acervo pertence um álbum com recolha “de estampas das mais belas pinturas de França, da autoria de Jean Jérôme Frezza”; no Museu Nacional de Arte Antiga, que tem no seu acervo inúmeros desenhos, como é o caso dos da autoria de Marco Marchetti da Faenza (c.1526-1588)¹²⁵; de Luca Cambiaso (1527-1585) ou do seu círculo, como é o desenho dedicado a “Hércules e o Javali de Erimanto”¹²⁶; de Giuseppe Porta, dito il Salviatino (1520-1575); de Abraham Bloemaert (1566-1651); do álbum de que fazem parte desenhos de Louis Felix de la Rue (1731-1765)¹²⁷ de Domingos António de Sequeira (1768-1837)¹²⁸, de

¹²⁵ Segundo a plataforma RAIZ, os desenhos faziam parte da colecção do pintor Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803), adquirida em 1801 pela Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco de Cego (posteriormente integrada na Imprensa Régia, futura Imprensa Nacional). Em 1846, foi transferido para a recém-criada Academia Real de Belas Artes de Lisboa e, em 1884, para o Museu de Belas Artes, mais tarde Museu Nacional de Arte Antiga. <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=256713&tipo=OBJ>

¹²⁶ Que integrava, tal como outros, a coleção do pintor Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803) <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=256329&tipo=OBJ>

¹²⁷ Segundo a plataforma RAIZ, o Estado adquiriu, “em 1892, de um álbum com 171 desenhos que pertenceu a Wenceslau Cifka (Tscheraditz, Boémia, 1811 - Lisboa, 1884) e foi, posteriormente, integrado no acervo do MNAA. Entre 1994 e 1998, todos os desenhos foram desmontados dos cartões de suporte originais que se apresentavam com má qualidade e foram então restaurados, apresentando-se atualmente em montagens individuais”. <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=257699&tipo=OBJ>

¹²⁸ Alguns dos quais pertencentes ao álbum Cifka, constituído por 171 desenhos, reunidos por Wenceslau Cifka, artista de origem boémia que veio residir para Portugal no século XIX. A este álbum pertencem ainda alguns desenhos de Louis Felix de la Rue.

Francisco Vieira (Vieira Portuense)¹²⁹, entre outros que tratam temas mitológicos. Também o Museu Nacional do Azulejo possui no seu acervo desenhos com a mesma temática.

Em Portugal torna-se marcante a presença das narrativas mitológicas, nos palácios e nos jardins das elites portuguesas, sobretudo a partir de finais do século XVII e seguintes, muito devido à influência do Humanismo Português. A influência d'*Os Lusíadas* terá nos Coches da Embaixada ao Papa Clemente XI um expoente, em período mais tardio e barroco.

Mas igualmente marcantes serão, sem dúvida, as traduções ilustradas das *Metamorfoses* de Ovídio, de que falaremos, mais detalhadamente, noutro momento e que verão nos azulejos representação constante. Para além dos ambientes palacianos, também o Museu Nacional do Azulejo é depositário de vários painéis onde a mitologia está presente.

Actualmente pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga um conjunto de 403 desenhos adquirido pela Academia Real de Belas Artes aos descendentes, em Maio de 1874, e que, posteriormente transitaram para o MNAA, muitos dos quais com temática mitológica, a exemplo de alguns que referiremos, como o “Padrão rodeado de ninfas”.

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=248383&tipo=OBJ> ou “Baco e Ariadne”

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=246308&tipo=OBJ>

¹²⁹ No Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, encontramos grande parte do legado de Vieira Portuense. “Do seu Grand Tour” resultou um conjunto de apontamentos notáveis vertidos em grande número de álbuns de viagens. No final do Álbum 831, observa-se a anotação: “Tem este livro cento e dez folhas com esboços do nosso insigne pintor Franc.º Vieira Portuense. Academia das Bellas Artes de Lisboa de 1850, Franc.º de Assis Roiz. e D.G. Tal significa que os desenhos entraram nesta Academia e foram posteriormente transferidos para o MNAA, onde hoje se mantêm.” Il Celebre Pittore Vieira Portuense (Desenhos de Parma) MNAA. 4 Nov 2014 a 08 Mar 2015

Parte II – Questões de metodologia e estado da arte

3 – Metodologia

“Olha, até Atlas está bem aflito,
e a custo sustém nos ombros o eixo incandescente do céu”.

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro II. vv.296-297)

Recordamos aqui que são inúmeros os espaços museográficos que têm nos seus acervos elementos que abordam estas temáticas, ao longo dos séculos. Isso exigiu-nos opções muito objectivas e claras, que serão justificadas no decurso desse mesmo capítulo.

Tornou-se, assim, premente fazer o levantamento de alguns dos mitos com representação recorrente nos museus seleccionados e apresentar propostas para a criação de mecanismos comunicacionais que viabilizem o melhor conhecimento das narrativas mitológicas existentes.

Para isso, foi necessário aprofundar o conhecimento das tão diversificadas versões dessas mesmas narrativas.

Uma das grandes dificuldades foi, portanto, eleger, a partir de um universo muito vasto de informação existente sobre os múltiplos espaços com os quais tínhamos já contacto, antes de proceder à selecção final dos que seriam tratados de forma mais aprofundada. A investigação exigiu a criação de parâmetros e objectivos concretos de estudo para posteriormente apontar e propor mecanismos de comunicação.

Os espaços escolhidos foram: Museu Nacional de Arqueologia; Museu da Presidência/Palácio de Belém; Museu Nacional dos Coches/Picadeiro e Palácio Nacional da Ajuda. Para a sua caracterização socorremo-nos, maioritariamente, da vasta bibliografia já sobre eles editada, pois não era esse o tema da nossa

investigação. Vamos, sim, centrar-nos nas colecções, onde as divindades e suas narrativas mitológicas se manifestam relevantes.

A nossa escolha deveu-se, por um lado, à possibilidade de se constituir uma rede de trabalho próxima, que viabiliza visitas temáticas conjuntas, tendo como base os elementos mitológicos, a partir do seu acervo móvel ou do seu património integrado, permitindo também uma análise iconográfica dos mitos, ao longo do tempo.

A necessidade de escolher os espaços a que nos dedicámos mais atentamente tornou-se óbvia, desde um primeiro momento, tanto mais que, baseando-nos no levantamento de António Navarrete Orcera, existem, pelo menos, 201 edifícios listados com representações mitológicas, em Portugal. Contudo, sabemos que existem mais espaços que virão a ser conhecidos, em território português.

Iniciámos esta tese pensando conseguir elaborar um banco de dados que nos permitisse ter uma noção geral das ocorrências de representações mitológicas em alguns espaços museológicos, designadamente:

OUTROS ESPAÇOS ANALISADOS (VISANDO ESTABELECEER PARALELOS)



- Museu Nacional do Azulejo
- Museu Nacional da Música Portuguesa
- Museu Nacional de Arte Antiga
- Museu Militar de Lisboa
- Museu Nacional do Traje
- Museu de Cerâmica de Sacavém
- Museu da Associação dos Arqueólogos – Convento do Carmo



- Palácio Nacional de Queluz
- Palácio Nacional de Sintra
- Palácio Fronteira
- Palácio dos Condes de Mesquitela. Pátio das Belgas, Colégio Militar. Lisboa.
- Palácio dos Arcebispos/Loures
- Quinta da Regaleira/Sintra
- Quinta da Ribafria/Sintra
- Palácio [Beu Séjour](#) - GEO

1 – O Julgamento de Páris (pormenor) Prato decorativo, Abel Reis Santos, 1952. Faiança. Acervo MCS.
2 – Palácio de Belém. [Tectos](#) da sala dourada. Painel Ulisses stado à coluna e Perseu a cortar a cabeça da Medusa.
3 – Atena Museu do Azulejo
3 - Mercúrio. Palácio das Belgas (Colégio Militar)

Museu Nacional de Arqueologia; Museu da Associação dos Arqueólogos/Convento do Carmo; Museu da Presidência da República/ Palácio de Belém; Museu Nacional do Azulejo; Museu Nacional da Música Portuguesa;

Museu Nacional de Arte Antiga; Museu Militar de Lisboa; Museu Nacional do Traje; Museu de Cerâmica de Sacavém; Museu de Lisboa/Palácio Pimenta; Palácio Nacional de Queluz; Palácio Nacional de Sintra; Palácio Nacional da Ajuda; Palácio dos Condes de Mesquitela; Pátio das Belgas, Colégio Militar, Lisboa; Palácio Beau Séjour/GEO; Palácio dos Arcebispos/S. Antão do Tojal, Loures; Quinta da Regaleira/Sintra; Quinta da Ribafria/Sintra e Museu Verdades de Faria.

Mas cedo se tornou claro que seria uma enormidade de trabalho, de grande complexidade, mesmo no que respeita aos espaços que já conhecíamos melhor. Não era exequível, no contexto desta tese, preparar sequer um banco de dados para todos eles, pelo que optámos, como já referido, por cingir o levantamento a espaços museológicos localizados no eixo Ajuda/Belém.

Foi, sem dúvida, decisiva para a escolha destes locais o conhecimento mais próximo que tínhamos dos acervos dos seus museus, e porque, efectivamente, existem afinidades incontornáveis para a história dos mesmos e parte das suas colecções, no que respeita à temática em estudo.

Recordemos ainda que chegou a existir um Plano Estratégico, coordenado por António Lamas, em 2015, embora não aprovado, que previa um pólo integrado de atracção cultural, pois a zona de Belém/Ajuda concentra uma extraordinária oferta de equipamentos culturais, mais especificamente museus.

Um dos eixos principais desta proposta de 2015 seria a criação de um "Distrito Cultural de Belém", no eixo Belém-Ajuda, onde se avança a ideia de fazer uma "gestão integrada" dos equipamentos culturais, jardins, monumentos, museus e jardins históricos, procurando "transformar uma mera concentração de elementos patrimoniais e equipamentos atomizados numa verdadeira rede integrada e coerente".¹³⁰

¹³⁰Veja-se <https://www.historico.portugal.gov.pt/pt/o-governo/arquivo-historico/governos-constitucionais/gc19/primeiro-ministro/pm/secretarios-de-estado/sec/documentos-oficiais/20150918-sec-belem.aspx> e Plano estratégico cultural da área de Belém. 24 de Agosto de 2015. <https://www.historico.portugal.gov.pt/media/16394817/20150918-sec-proposta-plano-estrategico-cultural-area-belem.pdf>

Trata-se, sem dúvida, de uma zona de excelência, no que respeita à oferta cultural, podendo, apenas a título de exemplo, lembrar os seguintes equipamentos: Museu Nacional de Arqueologia e Mosteiro dos Jerónimos; Torre de Belém; Museu de Arte Popular; Museu de Marinha; Planetário; CCB/Museu Berardo; Museu Nacional dos Coches; Museu da Electricidade; Jardim Botânico Tropical e Museu Nacional de História Natural (ex Museu Agrícola Tropical); Museu Nacional de Etnologia; Palácio e Biblioteca da Ajuda.

Os espaços seleccionados para o desenvolvimento desta tese têm representados mitos que cruzavam o tempo, designadamente, Museu Nacional de Arqueologia; Museu Nacional dos Coches; Museu da Presidência da República/Palácio de Belém e Palácio Nacional da Ajuda, tendo sido nossa opção tratar as divindades ou narrativas mitológicas que são comuns a esses museus, viabilizando-se, assim, a criação de “itinerários Mitológicos”.

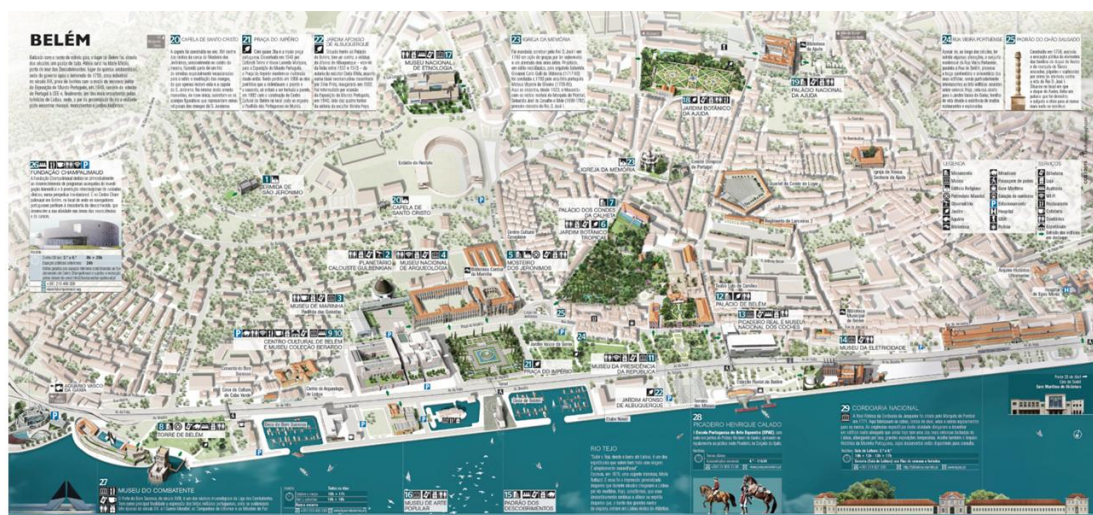


Fig. 3 – Plano estratégico cultural da área de Belém. 24 de Agosto de 2015

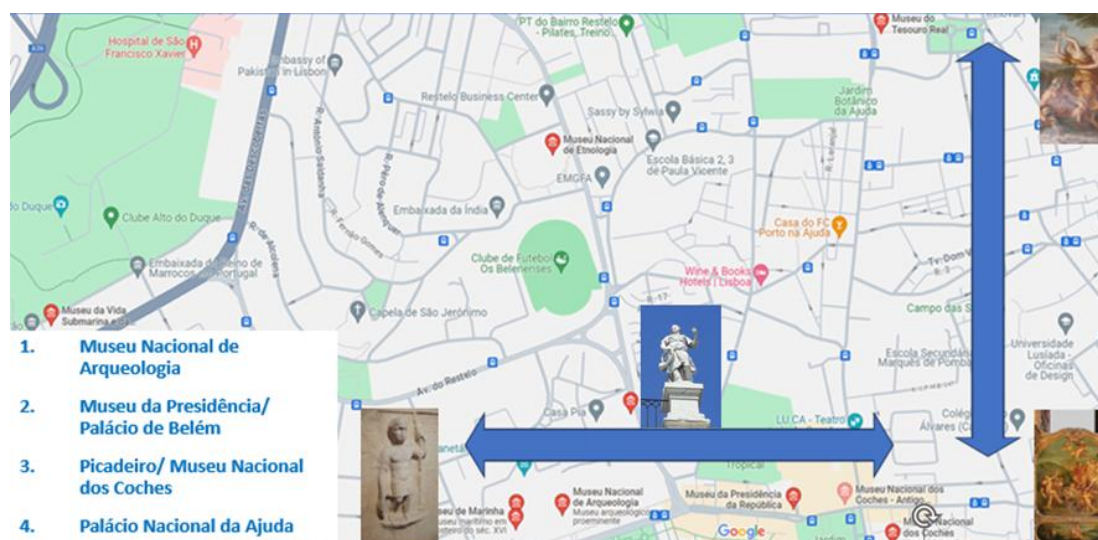


Fig. 4 – Proposta de itinerário entre Museu Nacional de Arqueologia, Museu da República/Palácio de Belém.

Foram, entretanto, também já elaborados, ao longo dos últimos anos, diversificados elementos comunicacionais: textos de apoio; *quizzes*¹³¹; exposições virtuais, designadamente as produzidas para a Google Arts&Culture, mas, ainda, múltiplas visitas temáticas, bem como todos os outros elementos de apoio para o projeto “Aprender Mitologia nos Museus”. No entanto, ainda assim, é-nos permitido questionar alguma da sua capacidade efectiva como elementos de comunicação e propor outros novos, tanto mais que o mundo mudou radicalmente na última década.

Tentaremos incentivar, junto dos museus, uma nova legendagem para os elementos seleccionados para exposições, sejam físicas ou virtuais, ou mesmo para as suas plataformas¹³², e elaborar pequenos textos que possam vir a apoiar a criação de Qcodes ou de outros elementos de comunicação, bem como propor um conjunto de actividades visuais e textuais, como painéis, legendas, materiais informativos de multimídia interactiva; vídeos, projecções: performativa: pequenas dramatizações, *storytelling*, teatro de sombras: Tátil/didáticas: réplicas, modelos 3D, kits educativos e teatrais (Anexo III)

¹³¹ Serão disponibilizados os respectivos links nas entradas respeitantes aos percursos em torno das narrativas mitológicas – Capítulo 8.

¹³² [RAIZ](#)

Profundamente ligados, quer no que respeita à sua geografia, quer em termos históricos, ou mesmo de alguns aspectos do seu acervo, estes museus poderiam assim criar sinergias, dando-se a conhecer ainda mais mutuamente, através de um percurso de visita.

Lembremos que os acervos apresentam uma grande mobilidade e que houve incorporações feitas a partir de outros departamentos do Estado, como as colecções de arqueologia da antiga Casa Real Portuguesa, após a implantação da República; colecções de arqueologia do antigo Museu de Belas Artes, quando se criou o actual Museu Nacional de Arte Antiga, entre outros.

Conhecidas são, também, as ligações históricas entre o Palácio da Ajuda, a colecção da Casa Real e o Antigo Picadeiro Real, que esteve na origem do actual Museu Nacional dos Coches e da colecção do museu, não podendo esquecer o Mosteiro dos Jerónimos, onde, na ala oitocentista, se veio instalar o Museu Nacional de Arqueologia. Mas ainda há outro tipo de afinidades, porque algumas peças do acervo do Museu Nacional de Arqueologia foram fruto de descobertas arqueológicas promovidas com a colaboração da família real ou do Duque de Palmela, a exemplo do que se passou com o patrocínio das primeiras grandes escavações em Troia, Setúbal.

O Museu Nacional de Arqueologia é, de facto, incontornável, pois às suas colecções pertencem bens que se relacionam, directamente, com o que se designa por “herança clássica”. E essas reminiscências marcaram o imaginário das épocas posteriores, sendo a matriz das redescobertas do Humanismo e das épocas seguintes.

Obviamente que foi decisivo o recurso à maior plataforma digital disponível em Portugal até há bem pouco tempo, o Matriz net, para aferir a recorrência de bens com cariz mitológico, bem como a proveniência de muitos objectos e sua arqueologia e arqueografia museológica. Foi um ponto de partida fundamental, sem dúvida. O facto de este portal ter encerrado, a partir do mês de Maio de 2024, originando o *Raiz* dificultou a fase final desta tese, porque nem sempre foi fácil o processo de reencontrar a alocação dos bens em estudo.

O conhecimento *in loco* dos objectos e aprofundamento do estudo em seu torno consistiu na etapa seguinte.

Assim, podemos afirmar que, quer nos carros, carruagens e coches, quer nos tectos do Antigo Picadeiro Real, ou nas pinturas parietais do Palácio Nacional da Ajuda e no seu acervo móvel, a mitologia é uma constante, denunciando a cultura classicista, que se propagou gradualmente em Portugal desde o Renascimento e séculos seguintes.

Nestes museus encontramos representações iconográficas recorrentes, a exemplo de: “Triunfo Indiano de Baco”; “Apolo e Dafne”; “Pã e Siringe”; “Perseu e Medusa”, e ainda de alguns heróis, a exemplo de Hércules e os seus “Trabalhos”, a cujas narrativas nos dedicaremos mais detalhadamente. Visando a população escolar e todos os que se desejem aproximar dos temas mitológicos, elaborámos também formulários (quizzes), com algumas das representações da divindade nos museus do nosso estudo.¹³³

Assim, procuraremos dar conta das recorrências das mesmas divindades ou das narrativas mitológicas em seu torno, nos diversos museus em estudo.

Estabeleceram-se os seguintes objectivos específicos:

1. Identificar mitos e caracterizar a sua expressão iconográfica, nos espaços seleccionados: Museu Nacional de Arqueologia; Palácio de Belém; Museu Nacional dos Coches/Picadeiro e Museu do Palácio da Ajuda.
2. Verificar recorrências.
3. Criar inquéritos que permitam aferir como a mitologia é percepcionada por vários tipos de visitantes dos museus.
4. Propor uma tipologia de recursos comunicacionais: legendas; roteiros; Qcodes; exposições e visitas temáticas e, ainda, formulários específicos, ou *Quizzes* (alguns dos já elaborados fazem parte dos anexos da tese).
5. Propor a criação de itinerários temáticos e percursos integrados (Museu Nacional de Arqueologia; Palácio de Belém; Museu Nacional dos Coches/Picadeiro; e Palácio da Ajuda;).
6. Propor a criação de meios para que se realizem encontros, acções de formação e visitas temáticas relacionadas com a mitologia, em vários espaços

¹³³ *Mitos online IX: Apolo*. <https://forms.gle/QruHQZrQxAqazPYC7>

museológicos. Muitas destas acções foram sendo desenvolvidas durante o tempo em que se foi elaborando esta tese, designadamente várias acções de formação, ou a elaboração de matérias de divulgação e didácticos.

7. Fomentar uma reflexão sobre a forma como se pode processar a aprendizagem dos Mitos Clássicos Universais.

8. Fomentar o gosto pela herança clássica, quer arqueológica, quer literária ou artística.

9. Pensar a função do Museu no que respeita à acessibilidade de conteúdos.

A Metodologia utilizada focou-se na:

Consulta de plataformas digitais sobre o Património Móvel e Integrado.

Observação *in loco* de acervos museológicos e do Património Integrado.

Análise das características das representações mitológicas.

Aplicação de métodos comparativos: acervo material e literário.

Pesquisa bibliográfica: análise de fontes.

Por serem quase infinitos e igualmente infinitas as possíveis abordagens sobre os mitos, acrescento a algumas das dificuldades sentidas no seu tratamento mais estritamente arqueológico¹³⁴, optámos por nos cingir a alguns dos mitos em torno de divindades ou heróis com maior expressão nesses museus, designadamente:

Crono/Saturno; Zeus/Júpiter; Hera/Juno; Atena/Minerva; Ares/Marte; Medusa, Perseu e Pégaso; Ártemis/Diana; Posídon/Neptuno; Anfitrite; Tritão; Sirenes;

¹³⁴Segundo José Beltrán Fortes e Pedro Rodríguez Oliva, no período republicano as estátuas de deuses são muito raras na Hispânia Ulterior, e aos seus problemas complexos junta-se também o da sua cronologia controversa, sendo o seu melhor testemunho as que aparecem representadas em moedas cunhadas, durante os primeiros dois séculos antes da mudança de era, em numerosas cecas da Hispânia meridional. A partir da época de Augusto conta-se já com melhor documentação arqueológica que reflete uma clara consolidação dos modelos de estatuária clássica, com o uso de mármore como um material por excelência e, secundariamente, de bronze e prata, (Beltrán Fortes@ Rodríguez Oliva, 2019. p. 251)

Oceano; Oceânides; Ninfas; Apolo e seus mitos; Apolo e Dafne; Febo/Apolo e as Musas; Apolo e as Estações do Ano; Deméter/Ceres e Perséfone/Proserpina; Dioniso/Baco; Sátiros; Pã; Príapo; Bacantes; Minotauro; Cíbele; Afrodite/Vénus; Eros; Fortuna; Vitória; Hermes/Mercúrio; Fama; Flora/Clóris; os heróis Hércules; Ulisses, Perseu e a Medusa; Teseu e o Minotauro.

Assim, tratando-se de uma tese sobre comunicação cultural em museus, como já referimos, daremos, também, a conhecer fragmentos de textos de origem grega e latina que viabilizam o estudo da mitologia, de forma a poderem ser incorporados em materiais comunicacionais de vários tipos. Tentaremos, também, integrar alguns autores renascentistas ou de épocas posteriores que foram consolidando, ao longo dos tempos, as várias narrativas mitológicas. Os textos são, tal como a iconografia, fundamentais à percepção do mito e elementos fundamentais na criação de elementos comunicacionais.

Paralelamente, foi feito o levantamento bibliográfico relativo ao estudo dos mitos e do papel que podem desempenhar num museu.

As propostas de alteração às actuais abordagens das narrativas mitológicas passarão pela proposta de criação de um conjunto de elementos:

1 – Criação de um “Plano de Comunicação” e de uma “Matriz de ações organizadas por Objectivo, Acção, Formato e Participantes/Comunidade” (Anexos II e III) para os museus seleccionados, que contemple a mitologia, tendo, como ponto de partida exemplos dos museus que já possuem “Plano de Comunicação”.

2 – Criação de percursos: em cada um dos museus, as peças seleccionadas deverão ter informação sobre o mito, relacionando-o com outros museus.

4 – Criação de exposições digitais e físicas.

Nem sempre foi possível encontrar a mesma narrativa mitológica nos quatro museus, mas, ainda assim, optámos por integrar, desde que existisse representação da divindade, de forma a manter sempre a rede entre os museus.

A concretização e faseamento das acções propostas nesses anexos, apenas parcialmente iniciadas, dependerá da articulação com os respectivos museus.

OS PERCURSOS: PERSEU E MEDUSA



Fig. 5 – Exemplo de um dos percursos: Perseu e Medusa. Museu da República/ Palácio Nacional de Belém.

4 – Corpo de estudo. Caracterização sumária dos espaços seleccionados.

Nos palácios e viaturas hipomóveis é marcante a presença da mitologia que se faz sentir nas elites portuguesas, sobretudo a partir de finais do século XVII e seguintes, muito devido à influência do Humanismo Português e às traduções ilustradas das *Metamorfoses*, de Ovídio. Assim, quer nos carros, carruagens e coches, quer nos tectos do Antigo Picadeiro Real, e ainda do Palácio de Belém, hoje Palácio da Presidência da República, outrora casa de veraneio da Casa Real de Belém, encontramos temas mitológicos, denunciando a cultura classicista que se propagou em Portugal a partir do Renascimento.

E, nos seus jardins, a exemplo do que se passava nos grandes palácios portugueses, também está presente a mitologia, destacando, no Palácio de Belém, o Jardim da Cascata que é centralizada com a estátua de Hércules sobre Hidra¹³⁵, bem como os vários painéis de azulejos com temas mitológicos relacionados com Hércules, de que falaremos de seguida e que, muito possivelmente, provêm do Paço da Ribeira¹³⁶.

Contudo, não nos deteremos exaustivamente na caracterização destes espaços, uma vez que, aos mesmos, já variadíssimo tipo de estudos e publicações lhes foram dedicadas e não é o âmbito desta tese. Tentaremos fazer uma apresentação muito sumária, salientando, contudo, que o Palácio de Belém é considerado por alguns autores como “uma das obras de arquitectura mais interessantes do último quartel do século XVIII em Portugal” (Mendonça, 2005, p. 13)¹³⁷

¹³⁵ Jardins do Palácio Nacional de Belém Monumentos.

¹³⁶ Diogo Gaspar in *Visita Guiada ao Palácio de Belém*, em Lisboa - Portugal (480p) Visita Guiada ao Palácio de Belém, em Lisboa - Portugal (480p)

¹³⁷ in *Picadeiro. Do Palácio de Belém*. Museu da Presidência da República. p. 13.



Fig. 6 - Palácio de Belém. Tectos da sala dourada.

Fig. 7 - Painel com representação de Ulisses atado à coluna para não se deixar encantar pelo canto das Sirenes. Fotografia a partir de: *Azulejos, estuques e tectos do Palácio de Belém*. Museu da Presidência da República

4.1. O Museu Nacional de Arqueologia

A primeira localização do Museu Ethnographico Portuguez foi na Academia das Ciências de Lisboa, numa sala cedida pela Direção dos Trabalhos Geológicos do Reino.



Fig. 8 - Academia das Ciências de Lisboa. Final do século XIX © AMF-AMLSB].

O Museu Nacional de Arqueologia está instalado no Mosteiro dos Jerónimos, na sua ala poente, desde 1903, aberto ao público em 1906.

Assinalam-se essencialmente três períodos de obras durante a construção dos Jerónimos, no século XVI, que não foram realizadas sequencialmente. As fases de construção terminaram nos finais do século XVI.

As obras empreendidas nos séculos XVII e XVIII são fundamentalmente decorativas, e as do século XIX foram de recomposição ou de restauro sumário. As últimas, de 1940, correspondem à necessidade de reintegrar o templo e o conjunto do monumento, na sua feição primitiva. Fez-se o ajardinamento da praça fronteira aos Jerónimos, para a Exposição do Mundo Português, em 1940, que, em 2023, viu novamente reconfigurado o desenho da praça¹³⁸.

À intervenção ligada à exposição do Mundo Português se deve o aspecto actual do edifício, que se encontra encerrado para obras de beneficiação, ao abrigo do PRR, (Plano de Recuperação e Resiliência) - MNA-XXI, desde 2021.

O edifício do mosteiro resistiu bem ao terramoto de 1 de Novembro de 1755, tendo a estrutura base do mosteiro sofrido poucos danos, que obrigaram a algumas reparações. Em Dezembro de 1756, novo tremor de terra fez cair um pilar do corpo da igreja que servia de apoio à abóbada das naves e caiu parte da abóbada. Terá sido por essa altura que ruiu a abóbada do vão do arco do meio, em que assenta o coro alto.

Em 1808-1813, as tropas britânicas instalaram no Mosteiro o Hospital Militar Britânico, aí permanecendo durante cinco anos. Tendo ocupado as galerias superiores do claustro, entaipando os arcos voltados para o terraço, danificaram muito o imóvel

Na segunda metade do século XIX, realizam-se várias obras de reconstrução e, em 1878, dá-se a derrocada do corpo central do edifício, quando se encontrava ainda em construção. Estas obras foram finalizadas com a conclusão do corpo central do edifício.

¹³⁸ Cf. Plano de Conservação Preventiva do Museu Nacional de Arqueologia. Ana Isabel Palma Santos: Coordenadora do Sector de Colecções :Matthias Tissot. Coordenador do Laboratório de Conservação e Restauro, 2009.

O Museu Nacional de Arqueologia ocupou, desde 1903, a ala meridional do edifício do Mosteiro dos Jerónimos.¹³⁹

É o decreto régio de D. Carlos, datado de 1893, que promulga a criação do Museu Ethnographico Portuguez, actual Museu Nacional de Arqueologia, instalado na Academia das Ciências de Lisboa, numa sala cedida pela Direção dos Trabalhos Geológicos do Reino, até que, a 21 de Novembro de 1900, lhe são atribuídas novas instalações, no edifício dos Jerónimos.

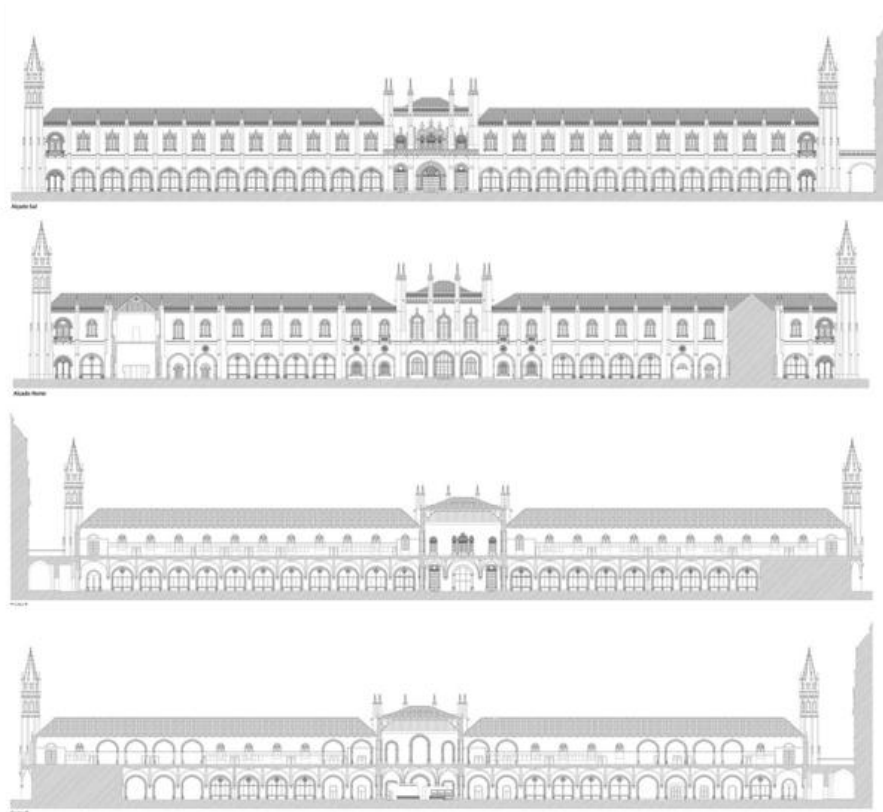


Fig. 9 - Alçados e cortes do MNA e Cortes do MNA. 2009.

Bernardino Machado (1851-1944), então Ministro das Obras Públicas, Comércio e Indústria, e José Leite de Vasconcellos (1858-1941), o seu primeiro diretor, estão na sua génese¹⁴⁰.

¹³⁹ Cf. Plano de Conservação Preventiva do Museu Nacional de Arqueologia. Ana Isabel Palma Santos : Coordenadora do Sector de Colecções e Matthias Tissot : Coordenador do Laboratório de Conservação e Restauro, 2009.

¹⁴⁰ Cf. Museu Nacional de Arqueologia. 1893-2023
<https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/?p=12174>

Foi designado Museu Ethnographico Portuguez, através de publicação no Diário do Governo nº 289 de 22 de Dezembro, sendo renomeado, através de publicação no Diário do Governo nº 146/1897, a 06 de Julho de 1897, para Museu Ethnologico Portuguez (1897-1929).

Através de publicação no Diário do Governo nº 296, de 30 de Dezembro, o Museu foi agregado aos serviços a cargo do Conselho Superior dos Monumentos Nacionais, transitando, logo no ano seguinte, através de decreto de 24 de Dezembro de 1901, publicado no Diário do Governo nº 296, de 31 de Dezembro, para a Direcção Geral de Obras Públicas e Minas, como serviço externo, ainda sob a tutela do Ministério dos Negócios das Obras Públicas, Comércio e Indústria¹⁴¹.

Em 1913, transitou para o recém-criado Ministério da Instrução Pública e, a 16 de Julho do mesmo ano, passa a estar afecto, no que respeita ao ensino, à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e, a partir de 29 de Outubro de 1913, à repartição de instrução Universitária do mesmo Ministério para efeitos de enquadramento.

Posteriormente, a sua designação foi Museu Etnológico Dr. Leite de Vasconcellos (Decreto nº 16–624, de 18 de Março de 1929), homenageando o seu fundador (1929-1965). Em 1965, no âmbito da reorganização dos museus de Arte, História e Arqueologia integrados no Ministério da Educação Nacional e na dependência da Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, passou a chamar-se Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia (Decreto-lei nº 46758 de 18 de Dezembro). A partir de 1989, a designação de Museu Nacional de Arqueologia do Dr. Leite de Vasconcellos foi adoptada (Decreto-lei nº 248/89, de 8 de Agosto) e, em 2007, (Decreto-Lei nº 97/2007, de 29 de Março), viu a sua designação ser novamente alterada para Museu Nacional de Arqueologia¹⁴².

Era objectivo matricial do seu fundador traçar a história dos povos que habitaram o território hoje português, desde o início da presença humana, até à Idade

¹⁴¹ Programa Museológico Museu Nacional de Arqueologia. 2025.

¹⁴² Programa Museológico Museu Nacional de Arqueologia. 2025.

Média, realizar uma exposição permanente de objectos de todas as épocas e ser o “museu do homem português”.

Contudo, o acervo do museu vai muito além disso, contendo peças do século XX, incluindo objectos de natureza etnográfica e colonial.

Foi distribuído por núcleos diferenciados: arqueologia, etnografia, numismática e medalhística, epigrafia pré-latina e latina, escultura, documentação escrita, mosaicos, antropologia física, entre outras, a exemplo das “coleções comparativas”, arqueológicas e etnográficas, constituídas por materiais provenientes dos mais diversos países (com destaque particular para o núcleo do Antigo Egipto), e os importantes legados e doações.

Contudo, a “progressiva especialização e separação metodológica entre as várias disciplinas envolvidas na inicial concepção do Museu, aliada aos centros de interesse e às atividades privilegiadas pelos seus sucessivos directores, com especial relevo para o imenso trabalho de campo de Manuel Heleno, sucessor do fundador, trabalho esse continuado por D. Fernando de Almeida, tudo foram factores que levaram a componente arqueológica a ganhar preponderância sobre todas as outras”¹⁴³, sendo até à data em que encerrou, em 2022, no âmbito do PRR, um museu predominantemente de arqueologia.

Para as coleções matriciais do Museu, muito contribuiu o acervo que Estácio da Veiga tinha recolhido para o “Museu do Algarve”¹⁴⁴ que, depois de várias vicissitudes, acabou por integrar o Museu Nacional de Arqueologia, situação que ainda se mantém, até à actualidade¹⁴⁵.

¹⁴³ Exposição “Portugal Das Origens à Época Romana” (16 de outubro de 1989 a 21 de dezembro de 1993) <https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/?p=4155>
Acesso em 14.02.2025.

¹⁴⁴ Apenas como nota, gostaríamos de referir que o Museu Archeologico do Algarve incorporou perto de 200 objectos da Quinta do Milreu, onde constava epigrafia, objectos em bronze (adereços, objectos de adorno, instrumentos e utensílios), objectos em cerâmica e em vidro, materiais de construção e revestimento e elementos escultóricos diversos, muitos deles oferecidos por Manuel José de Sárrea Tavares Garfias e Torres, proprietário da Quinta do Milreu, a exemplo do busto de Dioniso de que voltaremos a falar.

¹⁴⁵ Esta nota é baseada no artigo de Maria Luísa Affonso dos Santos, Estácio da Veiga” (1997) “A Carta Arqueológica e o Museu do Algarve”, in “*Algarve, Noventa Séculos entre a Serra e o Mar*”.

Sebastião Philippes Martins Estácio da Veiga marcará, sem dúvida, a história do hoje Museu Nacional de Arqueologia. Nascido em Tavira em 1828, divide-se, entre 1860 e 1877, entre a investigação etnográfica, nomeadamente a recolha de literatura popular algarvia, e a Arqueologia. Mas será na Arqueologia que Estácio da Veiga vai centrar a sua investigação,

Entre as múltiplas escavações que efectuou, lembremos que Estácio da Veiga percorreu, entre 13 Março de 1877 e os finais do Outono de 1878, todo o Algarve. Desembarcando no cais fluvial de Alcoutim, vindo de Mértola, deparou com um notável torso de estátua de mármore, recolhido no sítio ribeirinho do Álamo, onde havia sido descoberta meses antes, após as cheias do Guadiana: a estátua de Apolo, de que ainda conseguiu recolher mais dois fragmentos no local. A escultura de Apolo fora descoberta em 1876 na Herdade do Álamo, concelho de Alcoutim, por Estácio da Veiga. Fez parte do Museu do Algarve antes de dar entrada no MNA, tendo sido restaurada a perna esquerda, como se pode confirmar nas imagens aqui apresentadas.

marcado pelo movimento científico promovido pela Academia das Ciências, através sobretudo da Comissão Geológica, e pela importância que se verifica na Arqueologia Clássica, após a estada de Hübner em Portugal, em 1861.

A actividade científica de Estácio da Veiga será constante e publicará vários estudos de História Antiga em 1861 e 186. Em 1865, recomeça o registo sistemático dos monumentos arqueológicos no Algarve, especialmente no concelho de Tavira, e os inúmeros vestígios de construções romanas e de necrópoles na Quinta da Torre de Ares, defendendo a tese de que aí se situaria a cidade de Balsa, como mais tarde se comprovará,

Em 1873 ingressa na "Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses", e, no ano seguinte conclui a obra "Várias Antiguidades do Algarve", um trabalho que se pode considerar o estudo preparatório das "Antiguidades Monumentaes do Algarve".

Entre 1877-1878 faz os levantamentos que darão à corpo à Carta Arqueológica, e, durante 1879, celebra um contrato com o Governo, no qual se compromete a redigir uma obra em 5 ou 6 volumes, intitulada "Antiguidades Monumentaes do Algarve". Se cuja redação se ocupará entre 1883 e 1891.

Os materiais arqueológicos das suas recolhas acabaram por ser transferidos para Lisboa, onde foi fundado o "Museu do Algarve", numas dependências da Academia Real de Bellas Artes. A Epigrafia e a Escultura foram montadas ao ar livre num dos pátios. Em 1881, Estácio da Veiga é intimado a devolver as instalações do Museu à Academia. Apesar de todos os esforços para que o "Museu do Algarve" pudesse regressar à região de origem, tal não aconteceu e, entre 1882 e 1885, são feitos sucessivos inventários das colecções e, a partir de 1885, ficam adscritas à Academia de Bellas Artes. Esta instituição acaba por desmembrar o acervo e seleccionar algumas peças, como os mosaicos e estátuas, para compor o novo "Museu de Bellas Artes e Archeologia";

Estácio da Veiga falece em 1891, sem ter conseguido que no Algarve se concentrassem as colecções organizadas no "Museu Archeologico do Algarve".

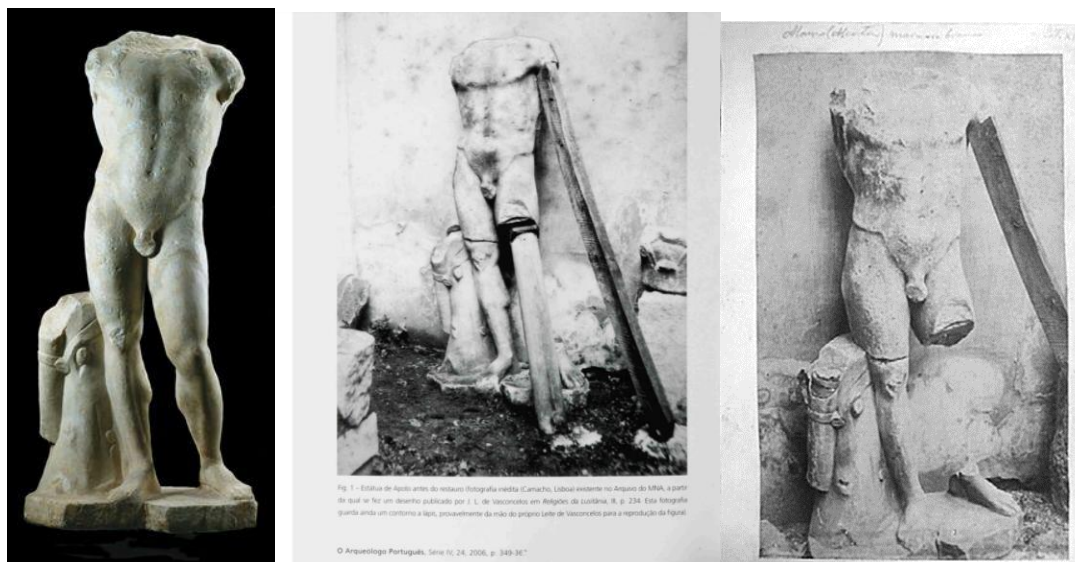


Fig. 10 - Estátua de Apolo. MNA N.º Inv. 994.34.1. Herdade do Álamo. Alcoutim. Século II.
Fotografia: José Pessoa ADF-DGPC

Fig. 11 - Fotografia de Camacho. MNA, a partir de: Cabral, J. M. Peixoto; Maciel, M. J.; Nunes, D. A Estátua de Apolo da *Villa* do Álamo (Museu Nacional de Arqueologia). *O Arqueólogo Português*. Série IV, 24. 2006. pp: 349-367.

Fig. 12 - Torso de estátua de Apolo, de mármore branco, posta a descoberto pelas cheias do Guadiana, no sítio do Álamo, Alcoutim, completado por Estácio da Veiga com mais dois fragmentos da base, por ele recolhidos no local. Notas à margem, a lápis, de Estácio da Veiga. Fotografia e comentário a partir de João Luís Cardoso. "Estácio da Veiga e a Arqueologia: um percurso científico no Portugal oitocentista"¹⁴⁶



¹⁴⁶ https://www.researchgate.net/figure/Torso-de-estatu-a-de-Apolo-de-marmore-branco-posta-a-descoberto-pelas-cheias-do_fig2_277843053

Por seu lado, o busto de Dioniso, que hoje integra o acervo do Museu Nacional de Arqueologia, e que fora cedido por Manuel José de Sárrea Tavares Garfias e Torres, proprietário da Quinta do Milreu (Estoi, Algarve) a Estácio da Veiga, para integrar as colecções do Museu Archeologico do Algarve, acabou por ser incorporado, juntamente com os restantes objectos do Museu do Algarve, em 1902, no Museu Ethnographico Portuguez.

O Museu integrou, ainda, esculturas provenientes de Mértola: uma cabeça de Augusto, uma estátua feminina de orante e uma masculina, que haviam sido encontradas no século XVI, ao que se sabe por André de Resende.

Em data incerta, mas possivelmente no século XIX, foi descoberta a cabeça de Cibele, a que nos referiremos.

Uma parte fundamental do acervo do museu, no que respeita à escultura romana, a maior colecção em Portugal,¹⁴⁷ provém da “Academia de Belas Artes”¹⁴⁸, fundada em 25 de Outubro de 1836, após a extinção das Ordens Religiosas, e que fora, entretanto, depositada no Museu de Arte Antiga, em 1884. A Academia de Belas-Artes¹⁴⁹ de Lisboa teve um papel fundamental na criação

¹⁴⁷ Carvalho, Barata, Pimenta, Lázaro, (2024: 351) “O Museu Nacional de Arqueologia preserva no seu acervo a maior coleção de escultura romana do país: 507 bens culturais inventariados até ao presente. Distribuída geograficamente no território continental desde o Minho ao Algarve, integravam programas escultóricos que pertenciam à urbe e ao *rure* romano. Em termos de matérias-primas, as esculturas dividem-se em 6 grandes categorias: pedra, metal, osso, marfim, cerâmica e argamassa/estruque”.

¹⁴⁸ A Academia de Belas-Artes é herdeira da antiga Academia de Belas-Artes de Lisboa, instituída pela jovem rainha D. Maria II e Manuel da Silva Passos (Passos Manuel), através do decreto de 25 de Outubro de 1836. Em 1862, passou a ter a designação de Academia Real de Belas-Artes. Com a reforma do ensino artístico de 1881 deu-se a separação entre a Escola de Belas-Artes de Lisboa, que ficou com o ensino, e a Academia Real de Belas-Artes, que ficou com as questões culturais. Esta Academia seria extinta pelo Governo Provisório da República, que criou a 29 de Maio de 1911 os Conselhos de Arte e Arqueologia. (1.ª, 2.ª). O Conselho de Arte e Arqueologia, 1.ª Circunscrição, acabaria por funcionar até à sua extinção a 7 de março de 1932, sendo então substituído pela nova Academia Nacional de Belas-Artes. .
Veja-se SOARES, 2016: 40-41.

“Academia Nacional de Belas-Artes”

<https://academiabelasartes.pt/sobre-nos/>

¹⁴⁹ No século XIX as Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto, fundadas em 1836, sob direcção de Passos Manuel, vieram promover os estudos artísticos em Portugal, depois da implantação do liberalismo em 1820. Em 1860, a Academia é reformada tendo como base a crítica de que funcionava como uma instituição onde se fazia apenas a reprodução acrítica de modelos, apontando-se para a necessidade de a escola dispor de galeria de estudo para os alunos pudessem observar obras de arte e explorar uma obra de arte. Em 1875 com a reforma

dos acervos de outros Museus Nacionais¹⁵⁰, a exemplo do Museu Nacional de Arte Antiga¹⁵¹, para onde transitaram cerca de 50 modelos em barro, a maioria dos quais da oficina de Machado de Castro. (Mendonça, 1955, p. 23).

De referir, ainda, que a Faculdade de Belas-Artes de Lisboa reúne um total de 1284 desenhos, datados de entre 1830 e 1935, estudados e publicados por Alberto Cláudio Rodrigues Faria, coincidindo com a criação da Academia das Belas-Artes de Lisboa, fundada por decreto de 25 de Outubro de 1836, de que a actual Faculdade de Belas-Artes de Lisboa é herdeira. Os desenhos procedem, segundo o mencionado autor, da Aula Pública de Desenho, da Antiga Academia e Escola de Belas-Artes de Lisboa e das academias e ateliers de Paris e Roma. (Faria, 2008, p. I).

A Sociedade Arqueológica Lusitana tinha surgido em 1849 (Martins, 2014, p. 203), impulsionada pelo Padre Manuel de Gama Xarro e por João Carlos de Almeida Carvalho, a que se foram, a pouco e pouco, juntando outros estudiosos. Em 1850, são publicados na Imprensa Nacional os *Estatutos da Sociedade Archeologica Lusitana*.

O primeiro Duque de Palmela, que visita as ruínas de Troia, a convite desses estudiosos, em 1849, é também convidado a ser protector da Sociedade,

do ensino de Belas-Artes do Marques de Sousa Holdstein a questão dos museus de arte é referida como uma necessidade educativa essencial. Mais tarde, alguns museus, a exemplo do Museu Nacional de Arte Antiga e do próprio Museu Nacional de Arqueologia foram herdeiros de espólio da Academia Nacional de Belas Artes.

“No espólio da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, existe também, no álbum de desenhos do famoso escultor Joaquim Machado de Castro, um conjunto de desenhos, estudos e apontamentos, em torno de obras importantes de estatuária da Antiguidade Clássica. Esses desenhos da Antiguidade Clássica estão presentes no Livro de Estátuas C, sob a forma de Desenhos. Este álbum de desenhos “(...) situa-se entre os anos de 1799 e 1816.” Ana Margarida Neto Aurélio Duarte Rodrigues, A Escultura de Vulto Figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822): produção, morfologia, iconografia, fontes e significado, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, ano de 2004, 2 vols., Texto policopiado, p. 173.

¹⁵⁰Cf. Brigola, J. (2003) Colecções, Gabinetes e Museus em Portugal no Século XVIII Lisboa.

¹⁵¹Em 1836, uma Portaria e uma Circular (publicada em 25 de Agosto e 7 de Outubro, respectivamente) determinam a criação de Bibliotecas Públicas e «Gabinetes de Raridades» e todas as capitais de distrito, até tendo em atenção o incremento da actividade arqueológica : vidé Gouveia, Henrique Coutinho. Assim, são criadas a Sociedade Martins Sarmento e o Museu Arqueológico; o Museu Municipal da Figueira da Foz (1893), de iniciativa do Dr. António Santos Rocha. Tendo em atenção as colecções arqueológicas (muitas das quais fruto do programa de escavações promovidas na região da Figueira da Foz) e uma forte componente industrial.

qualidade que declina para El-rei D. Fernando II. A última intervenção da Sociedade dá-se em 1867.

Quando, em 1863, a *Sociedade Arqueológica Lusitana* mostrava já pouca actividade, funda-se, em Lisboa, a "*Real Associação dos Architectos Civis e dos Archeologos Portugueses*", de que provém a actual *Associação dos Arqueólogos Portugueses*. Inicialmente, esta nova Associação tenta um trabalho conjunto com a *Sociedade Archeologica Lusitana*, tendo em vista a continuação das escavações das ruínas de Troia, acordo que não foi possível, factor que contribuiu, em grande parte, para a interrupção das pesquisas nessa estação.

O espólio da *Sociedade Archeologica Lusitana*, incluindo livros e documentos, acabou por ser depositado na Academia Real de Belas Artes, onde deve ter permanecido até 1904.

Por essa altura, iniciam-se as diligências de José Leite de Vasconcellos, para que as peças fossem transferidas para o museu, o que virá a acontecer por essa altura. Por isso, é o depositário de uma grande parte do espólio de Troia, proveniente das escavações da Sociedade Arqueológica Lusitana (Brum, 2013)¹⁵². Os relatórios dos trabalhos efectuados em Troia pela Sociedade Archeologica Lusitana foram publicados na *Revista Popular*¹⁵³

A importância do sítio arqueológico de Troia, aliás já referenciada pelos primeiros humanistas portugueses, como André de Resende, que aí efectuou as primeiras pesquisas de que há notícia, fez com que, desde o início, o Museu Etnológico Português tenha sido fundamental na história das escavações e pesquisas em Troia. As intervenções directas no campo, como a escavação da sepultura de Galla, a publicação desde o primeiro número do *Archeologo Portugues* e em números seguintes¹⁵⁴ de notícias sobre este sítio e todas as diligências em relação aos materiais exumados em Tróia, são reflexo do empenho que Leite de

¹⁵²Cf. Brum, P. S. P. (2013) *Contributos para a programação museológica do acervo arqueológico romano de Tróia. Museu ou centro de interpretação?* Tese de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

¹⁵³ Barata, F. "As Ruínas Romanas de Troia", Setúbal.

<https://ascidadesdalusitania.blogspot.com/2015/07/as-ruinas-romanas-de-troia-setubal.html>

¹⁵⁴ Vasconcellos, J. L. de (1985) "Ruínas de Tróia: em frente de Setúbal" / J. L. de., *Archeologo Português*. Volume I pp. 54-62.

Vasconcellos com este sítio arqueológico, que foi objeto de uma série de campanhas de escavações promovidas pelo Museu.

Também se pode considerar que fazem parte dos “Primórdios de uma colecção” as recolhas efectuadas em 1890 por José Leite de Vasconcellos, em S. Miguel da Mota, que aí efectuou trabalhos, entre o Carnaval e a Páscoa: cerca de 200 monumentos com inscrições, um conjunto escultórico notável e, também, algum espólio cerâmico e moedas da Antiguidade Tardia, que se depositaram na Biblioteca de Lisboa. Posteriormente, foram transferidas para o Museu em Belém.

A pedido de José Leite de Vasconcellos, em 1906, D. Carlos oferece cinco inscrições ao Museu Etnológico Português, provenientes de recolhas efectuadas por D. Teodósio I (1505-1563), 5º Duque de Bragança, de lápides do sítio de S. Miguel da Mota, em Terena - no Santuário do Endovélico. Estas lápides tinham sido incorporadas nas paredes do adro da Igreja dos Agostinhos de Vila Viçosa, local escolhido para Panteão dos Bragança.



Fig. 14 - Pátio da Academia Real de Belas Artes, ocupada com o Museu Arqueológico do Algarve.

O Museu Etnológico Português, desde a sua abertura, em 1903, sofreu muitas e profundas alterações e ampliações. A ocupação da ala nascente do edifício meridional dos Jerónimos, em 1901, revelar-se-ia, desde logo, uma solução insuficiente e, em 1903, foram doadas as instalações do antigo Museu Industrial e Comercial na ala poente do Mosteiro dos Jerónimos. O Museu instalou-se nas novas dependências, a 22 de Abril do mesmo ano.

São palavras de José Leite de Vasconcellos: “Felizmente consegui que o Governo me desse a mais linda casa a que eu podia aspirar para o Museu! Não tenho inveja a nenhuns Museus agora, pois estou magnificamente em Belém, numa ala independente e grande, com boa mobília e luz», escreve José Leite de Vasconcellos ao etnógrafo António Tomás Pires¹⁵⁵.

Assim, como já referido, logo com José Leite de Vasconcellos se iniciou a recolha sistemática de bens de carácter arqueológico, etnológico e documental, quer procedentes de escavações arqueológicas, quer através de trocas, doações e aquisições, a que se juntou o notável acervo algarvio recolhido por Estácio da Veiga.

Passados 10 anos da sua instalação, o edifício deixou de dar resposta ao crescimento do acervo, tornando-se necessário obter novos espaços. O programa de obras iniciado nessa altura viria a prolongar-se até ao final da direcção de Leite de Vasconcellos e orientar-se-ia para a reconstrução da parte meridional que permanecia em ruínas, uma nova edificação, substituindo a torre central, que ruína havia então mais de trinta anos, e a edificação de outras componentes que haviam sido igualmente previstas desde início, das quais se podem salientar: o prolongamento do salão do 1º andar do museu; o alargamento da sua 1ª galeria de exposição e salas anexas laterais; a ocupação de toda a galeria, onde hoje estão expostas as colecções do museu¹⁵⁶.

A partir de 1980, as colecções do museu organizaram-se da seguinte forma: artefactos metálicos; Numismática e Medalhística; Ourivesaria; Ânforas e

¹⁵⁵ .[Lisboa: Faculdade de Letras, 1964. Carta 134. Foto: Piso Superior, Ala Poente, início do século XX] A partir de: <https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/?p=12174>

¹⁵⁶ In Plano de Conservação Preventiva do Museu Nacional de Arqueologia. Santos, A. I. P: Coordenadora do Sector de Colecções e Tissot, M. Coordenador do Laboratório de Conservação e Restauro (2009) *Plano de Conservação Preventiva do Museu Nacional de Arqueologia*,

grandes contentores cerâmicos; Mosaicos; Epigrafia pré-latina, latina e árabe; Escultura; Materiais orgânicos; Antropologia Física; Materiais de Construção; Núcleos a que se acrescentam ainda algumas “Colecções Comparativas”, arqueológicas e etnográficas, constituídas por materiais provenientes dos mais diversos países e continentes¹⁵⁷.

Com Manuel Heleno, sucessor do fundador, José Leite de Vasconcellos, que empreendeu campanhas arqueológicas sistemáticas, ao longo de mais de três décadas, realizadas sobretudo nas zonas Centro e Sul do País, o acervo alcançou um extraordinário volume de materiais.

Sob a coordenação de Manuel Heleno, deu-se início a uma parceria estabelecida com uma equipa de técnicos italianos do *Opificio delle Pietre Dure di Firenze*, que procedeu ao trabalho de levantamento e consolidação, visando a remoção dos mosaicos do Sítio Arqueológico de Torre de Palma, Monforte, uma imponente estrutura agrícola romana.

Esses mosaicos são centrais, uma vez que são os exemplares fundamentais para o estudo da mitologia em representações musivárias¹⁵⁸.

A integração de colecções de múltiplas proveniências e sítios arqueológicos tornarão ainda mais notórias as necessidades de espaço do museu, que vê,

¹⁵⁷ Santos, A. I. P: Coordenadora do Sector de Colecções e Tissot, M. Coordenador do Laboratório de Conservação e Restauro (2009) *Plano de Conservação Preventiva do Museu Nacional de Arqueologia*, pp: 34-35

¹⁵⁸ Cf. Alves, F (2007). O Labirinto no Mosaico Pavimental Romano, Abraços, M. F., Os mosaicos romanos descontextualizados. Alguns exemplos em colecções de Museus Arqueológicos nacionais e estrangeiros Instituto de História da Arte, FCSH/UNL (Portugal)

Abraços, M. F., (2006) Para a História da conservação e restauro do mosaico romano em Portugal. Vols. I-III, Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, Lisboa, policopiado.

Lancha, J., 2004, À propos de quatre vues inédites (1947) de la mosaïque des Muses de Torre de Palma, retrouvées en 2003 au Musée National d'Archeologie, *O Arqueólogo Português*, Série IV, vol. 22. MNA. Lisboa. pp: 353-391

Lancha, J., 2016, “As produções Musivas na Lusitânia”, in *Lusitânia Romana. Origem de dois povos / Lusitania Romana. Origen de dos pueblos*.

Lancha, J. & André, P, 2000, -Torre de Palma-Corpus dos mosaicos romanos de Portugal. Lisboa: Instituto Português de Museus e Missão Luso-Francesa, 2000, pp.157-213.

Ribeiro, J. C. (2002) *Religiões da Lusitânia, Loquuntursaxa*. IPM. Lisboa., pág. 494

Pode ser consultada a bibliografia referente à *Villa romana Torre de Palma*, em [Mosaic of the Muses — Google Arts & Culture](#) e

“A viagem continua aqui”

<https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/?p=12174>

novamente, as suas portas encerradas, em 2022, ao abrigo de um programa de beneficiação contemplado no PRR.

Gostaríamos de salientar que, no MNA, se conserva também uma das mais importantes coleções públicas de vasos gregos em Portugal, resultante de doações várias e de achados realizados em contextos arqueológicos portugueses. O acervo foi apresentado em 2007, no âmbito de uma exposição onde figuravam várias coleções, intitulada "*Vasos Gregos em Portugal. Aquém das colunas de Hércules*", comissariada por Maria Helena da Rocha Pereira.¹⁵⁹ Nessa exposição, constavam exemplares de uma colecção particular de Manuel Lencastre, a par de exemplares de museus e instituições públicas.¹⁶⁰ Obviamente, muitas destas peças apresentam elementos cruciais para o estudo da representação mitológica.

Recordemos aqui, também, o importante acervo de Época Romana e Tardo-Romana que se reforça durante a direcção de Manuel Heleno, provenientes de Troia¹⁶¹, Torre de Palma, Sta. Vitória do Ameixial e Silveirona, a par das colecções de outros períodos cronológicos, bem como o das escavações promovidas por D. Fernando de Almeida, que sucedeu a Manuel Heleno como director, cargo que desempenhou entre 1966 e 1973.

O aumento das colecções, aliada aos diversificados centros de interesse e actividades dos sucessivos directores, conduziu, especialmente desde 1980, data em que o museu encerrou, ou somente esteve aberto para apresentação de exposições temporárias, à execução de um vasto programa de reestruturação

¹⁵⁹ Pereira, M. H. R. (2007) *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das colunas de Hércules*. Catálogo da exposição comissariada por Maria Helena Rocha Pereira, Ana Margarida Arruda e comissária executiva Ana Isabel Santos.

Pode ainda consultar: *Vasos Gregos em Portugal - Aquém das Colunas de Hércules*. <http://raiz.museusemonumentos.pt/Exposicao?exblID=24> e

Vasos Gregos em Portugal : Aquém das Colunas de Hércules

Vasos Gregos em Portugal : Aquém das Colunas de Hércules (museunacionalarqueologia.gov.pt)

¹⁶⁰ Maria Helena Rocha Pereira escreveu um artigo incontornável sobre "Os vasos gregos: caminhos e descaminhos do coleccionismo português" in *Vasos Gregos em Portugal*

¹⁶¹ Professor de Arqueologia e de Pré-História na Faculdade de Letras de Lisboa, Manuel Heleno associava a teoria à prática, e os alunos participavam em escavações em Troia. Veja-se "A viagem continua aqui":

<https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/?p=12174>

geral, prioritariamente orientado para a reorganização dos diferentes núcleos e colecções em reserva.

Ao MNA pertencem inúmeras peças representando divindades greco-latinas e temas mitológicos, salientando-se as colecções de escultura e de mosaicos, onde se encontram descritos pictoricamente alguns mitos significativos, a exemplo do "Mosaico das Musas", proveniente da *villa* romana Torre de Palma.

Descoberto e transportado para o Museu Nacional de Arqueologia, em meados do século passado, o chamado "Mosaico das Musas" da *villa* romana de Torre de Palma, em Monforte, constitui o mais notável exemplar do seu tipo conhecido em Portugal. Depois de ter sido objeto de restauro, foi apresentado aos visitantes, podendo ser, deste modo, partilhada a componente científica e mitológica dos mesmos, designadamente o "coro das Musas"; o designado "Triunfo indiano de Baco"; as cenas trágicas de Medeia e do infanticídio; e de Hércules, enlouquecido por Juno, preparando-se para matar a mulher Mégara e os filhos, a única representação conhecida desta cena do "furor" no Mundo Romano, tendo por suporte o mosaico.¹⁶²

Em 2002, a mostra [*Deuses e Heróis da Antiguidade. O mosaico das musas da villa romana de Torre de Palma*](#) deu a conhecer aos visitantes a estrutura da casa agrícola romana e esses notáveis mosaicos¹⁶³

Sobre o Mosaico das Musas, foi, entretanto, publicada, já em fase relativamente recente, uma exposição da *Google Arts and Culture*¹⁶⁴.

A Exposição "Portugal das origens à época Romana", que esteve aberta, entre 6 de Outubro de 1989 a 21 de Dezembro de 1993, contemplava "um percurso expositivo, com base nas colecções do Museu desde os mais antigos vestígios de ocupação humana até ao final da Época Romana, no território português"¹⁶⁵, não tendo, contudo, uma informação específica dedicada à mitologia.

¹⁶²*Deuses e Heróis da Antiguidade. O mosaico das musas da villa romana de Torre de Palma. 2002* MNA: Torre. Organização institucional: Museu Nacional de Arqueologia. Comissariado científico: Adília Alarcão e Janine Lancha.

<https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/?p=4077>
[RAIZ](#)

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ <https://artsandculture.google.com/story/nwUhQmZJFCVilg?hl=pt-PT>

¹⁶⁵ Alves, F. (1989) Portugal Das Origens à Época Romana.

De referir, ainda, a exposição dedicada a *Melina Mercouri* (1920-1994), *A Mulher rebelde na mitologia e no drama*, onde, na primeira parte, se davam a conhecer as mulheres da mitologia e da história gregas, como foram descritas através da iconografia clássica antiga, das fontes mitológicas da Creta minóica, de Micenas, da Guerra de Troia, do Ciclo de Tebas e da expedição argonáutica. A exposição também incluía representações de figuras como Ariadne, Helena de Troia, Cassandra, Antígona, Medeia e outras. Mulheres históricas da Antiguidade incluem, igualmente, a poetisa Safo e a companheira de Péricles, Aspásia¹⁶⁶.

Sintetizando, podemos dizer que o museu reúne um vasto conjunto de coleções, provenientes de várias instituições, desde as coleções do fundador, passando pelas coleções da Família Real, incorporadas depois da implantação da república, até a doações cedidas por outras figuras ilustres como Bustorff da Silva, Luís Bramão, Samuel Levy, para enumerar alguns exemplos.

Para além das exposições permanentes e temporárias, o museu oferecia, antes de ter fechado para obras de requalificação, no âmbito do PRR, inúmeros outros serviços como a edição regular de publicações, de que se salienta a revista científica *O Arqueólogo Português*, desde 1895.

Fruto de um acordo de colaboração da DGPC com a Google Arts&Culture, em 2018, iniciou-se o projeto “Portugal Arte e Património”. O Museu Nacional de Arqueologia tem, em 2022, publicadas 7 exposições virtuais, duas das quais dedicadas à mitologia.

Contudo, pelas características do seu acervo, a mitologia está muito presente, quer nas coleções helenísticas, quer de época romana. O MNA não só reúne a maior coleção de escultura clássica existente em território português, onde se incluem estátuas de vulto, relevos, pequenas estatuetas de bronze, como tem a maior coleção de mosaicos de temas mitológicos.

Poderemos, contudo, afirmar que, pese embora algumas exposições e iniciativas de carácter temático relacionados directa ou indirectamente com a mitologia, não

[Portugal Das Origens à Época Romana \(museunacionalarqueologia.gov.pt\)](https://museunacionalarqueologia.gov.pt)

¹⁶⁶ A partir de: “A Mulher rebelde na mitologia e no drama”. Museu Nacional de Arqueologia. <https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/?p=4150>

tem havido uma aposta no aprofundamento da comunicação no que se refere a esta temática.

O Picadeiro/Museu Nacional dos Coches

O Museu Nacional dos Coches tem uma colecção notável de veículos de tracção animal, liteiras, berlindas, cadeirinhas, carruagens de passeio (também conhecidas como *cabriolets*) e outros veículos, do século XVII ao século XX.

O local escolhido para instalar o primeiro museu de coches do mundo tem uma longa história, sabendo-se que, em 1498, a Quinta do Outeiro das Vinhas é doada, bem como outras (Santos, 1977, p. 26), pelo Rei D. Manuel, aos monges da Ordem de São Jerónimo.

Em 1559, D. Manuel de Portugal toma de aforamento uma parte da Quinta aos monges Jerónimos, começando a construir o seu Palácio, que incluía picadeiro e cavaliárias. Duas rampas faziam o acesso à praia.

Em 1626, morre D. Manuel de Portugal, tendo-lhe sucedido o seu filho na administração da propriedade, mas, após a morte deste, a casa irá para a posse de sua sobrinha, D. Joana Inez de Portugal, que a levará como dote pelo seu casamento com D. Luís da Silva Telo de Menezes, 14.º Senhor de Vagos e 2.º Conde de Aveiras.

D. João da Silva Telo de Menezes, filho de D. Luís e de D. Joana, compra, em 25 de Julho de 1674, a propriedade que fora de D. Jorge de Mascarenhas.

Em 1681, D. João reúne as duas propriedades, fazendo grandes obras no Palácio, onde se incluem novas cavaliárias do lado ocidental. As propriedades, entretanto reunidas, passarão a ser conhecidas por Quinta de Baixo e Quinta de Cima do Conde de Aveiras. (Calado, 1995, p. 212)¹⁶⁷.

¹⁶⁷ "Além das quintas adquiridas ao Conde de Aveiro, que de facto eram duas " a de baixo, que era onde se erguiam as casas nobres, era residência de luxo em que sô havia jardins e, talvez, algum pomar.

A outra, a de cima, era cultivada e dentro dela também havia casas de moradia de que ainda existem restos", D. João V adquiriu na zona de Belém mais quatro quintas" (...) D. João V completa a sua intervenção em Belém com a construção de um depósito de coches e estufins e novas cavaliárias, a norte do velho picadeiro de D. Manuel de Portugal " p. 220.

Em 1726, o Rei D. João V compra ao 3.º Conde de Aveiras, D. João da Silveira Telo e Meneses, as duas quintas e faz obras na Quinta de Cima, mandando substituir a vinha existente por árvores de fruto: o *Regius Hortus*, para onde havia adquirido algumas peças escultóricas dos melhores artistas italianos (Calado, 1995, p. 221).

É no terreno junto ao Tejo, onde funcionava a Real Picaria que serviu de escola de equitação à Família Real, que veio a instalar-se o Picadeiro Real. Após um período de declínio, o Picadeiro Real deixou de ser palco de grandiosos espetáculos e passou a servir apenas de cocheira. E é na Quinta de Cima, uma das que foram adquiridas por D. João V¹⁶⁸, considerada um local seguro, que a família real se instala, após o Terramoto, num edifício de madeira, que, por isso, ficou conhecido pela “Real Barraca da Ajuda. Em 1770, Giacomo Azzolini (1723-1791) terá redesenhado, segundo alguns autores, o Picadeiro Régio, nos jardins do Palácio de Belém (Pereira, 1995, p.199) e, em 1786, há uma ordem régia para destruir o primitivo picadeiro e para se construir o edifício que ainda actualmente conhecemos, embora tendo sofrido muitas alterações, ao longo do tempo. As obras iniciaram-se em 1787, e prolongaram-se pela primeira década do século XIX, até 1828, conforme projecto que tem sido atribuído ao arquitecto Giovanni Giacomo Azzolini e acompanhadas por Domingos da Silva Raposo.¹⁶⁹ A decoração do espaço inicia-se em 1792, a cargo dos escultores Joaquim José Leitão, o entalhador António Ângelo e os pintores Francisco José de Oliveira, Francisco José da Rocha, Francisco Fuschini, José António Parodi e José Carlos Binheti. Nos painéis dasanica, colaboraram Francisco José de Oliveira e Nicolas Delerive. Novas obras no Picadeiro têm lugar em 1828, a cargo das Obras Públicas. De acordo com Cirilo Volkmar Machado¹⁷⁰. Azolini teria feito "hum

¹⁶⁸ D. João V (1689-1750, rei a partir de 1707), teve o projeto de unir um conjunto de propriedades adquiridas entre 1726 e 1727 (Quinta de Baixo, adquirida aos Condes de Aveiras; Quinta do Meio,

pertença até então dos Condes da Calheta; Quinta de Cima, até então dos Condes de Óbidos; e Quinta da

Praia, dos Condes de São Lourenço) (SOARES, 2016: 9) e (ABECASSIS, 2019: 22).

¹⁶⁹ Com base nas 'Memórias' de Cirilo Volkmar Machado, publicadas em 1823.

¹⁷⁰ Cirilio Volkmar Machado cria, em 1780 a “Academia do Nú”, tendo como professores Vieira Lusitano e Inácio de Oliveira Bernardes. Em 1785, a “Academia do Nú” é instalada no palácio de Pina Manique, tendo como professores Machado de Castro, Pedro Alexandrino e J. Carneiro da Silva. “O ensino artístico e as origens da FBAUL” <https://www.belasartes.ulisboa.pt/belas-artes/historia-fotografias/>

desenho para o Picadeiro Régio”¹⁷¹. Em 1862, Inácio de Vilhena Barbosa, além de atribuir o "Palácio do picadeiro régio" a Azzolini¹⁷², indicou, ainda, o reinado de D. José como o período da sua edificação. Estudos promovidos por Natália Correia Guedes apontam para outros arquitectos, designadamente Manuel Caetano de Sousa ou José da Costa e Silva, embora Isabel Mayer Godinho Mendonça se incline para a autoria do bolonhês Azzolini, até tendo em atenção as suas características marcadamente classicizante (Mendonça, 2005, pp. 21 e 35)¹⁷³.

Contudo, como já mencionado, não nos dedicámos a aprofundar a história do imóvel, nesta tese, pois o nosso objecto de estudo eram as representações mitológicas. Aí, sim, nas suas pinturas, teremos de salientar a importância que têm as representações mitológicas e alegóricas, sobretudo do tecto, que mereceriam uma tese especificamente dedicada ao aprofundamento do seu estudo, onde nos surgem divindades - Niké, Górgonas, Fama, entre outras - figurando qualidades pátrias, ou as quatro estações das tribunas do Picadeiro.

Sabe-se que, a partir de 1789, vários pintores integram a obra, designadamente José António, pintor da Casa Real, António da Silva, Joaquim José de Azevedo e Luís António e, a partir de 1791, vários outros, tendo a obra decorrido ainda durante 1792, mas com um número de pintores reduzido a partir de 1793. A obra de pintura nunca foi concluída, muito possivelmente por causa das invasões francesas e apenas foram retomados os trabalhos, aquando da adaptação a Museu dos Coches Reais, tendo aí trabalhado José Malhoa e António da Conceição e Silva (Mendonça, 2005, pp. 49-52). Em 1833, as carruagens reais encontravam-se dispersas pelas Cocheiras da Ajuda, Calvário, Praia dos Levantados e no Palácio de Belém, que recebeu as do Calvário, enquanto

¹⁷¹in *Archivo Pittoresco*, 1862, Lisboa, p. 229

¹⁷² O edifício do picadeiro do Museu dos Coches tem sido atribuído ao artista bolonhês Jácome Azzolini, conhecido em Itália como Giovanni Giacomo Azzolini (Bolonha, 1723-Lisboa, 1791), com base nas 'Memórias' de Cirilo Volkmar Machado, publicadas em 1823.

<https://archive.org/details/collecodemem00machuoft>

De acordo com este autor, Azolini fez "hum desenho para o Picadeiro Régio.

Em 1862, Inácio de Vilhena Barbosa, além de atribuir o «Palácio do picadeiro régio» a Azzolini, indicou ainda o reinado de D. José como o período da sua edificação*.

Estas afirmações foram, a partir de então, repetidas sem excepção. (*Archivo Pittoresco*, 1862, Lisboa, p. 229)

¹⁷³ in *Picadeiro. Do Palácio de Belém*. Museu da Presidência da República.

decorriam obras no mesmo. Em 1845, o conjunto, administrado pelo Duque da Terceira, é seleccionado, enviando-se os carros necessários para Belém, Ajuda e Necessidade e procedendo-se à venda de algumas viaturas.

Provavelmente influenciada pelo êxito da exposição de veículos antigos na Exposição Universal de Paris, em 1900, (Mendonça, 2005, p. 739), por iniciativa da rainha D. Amélia, em 1904, o antigo picadeiro, uma vez que o recinto já não era utilizado, é adaptado à instalação das carruagens da Casa Real. As obras foram dirigidas pelo arquitecto Rosendo Carvalheira, e as pinturas do tecto foram restauradas por José Malhoa e António da Conceição e Silva.

O Museu recolhia 56 carruagens e acessórios de equitação, provenientes das cocheiras reais da Ajuda, do Calvário, das Necessidades e do Colégio dos Nobres, a que se juntaram, posteriormente, doações particulares, retratos régios da Casa de Bragança, trajes de corte, fardamentos de libré. São, também, incorporados arreios e atavios, provenientes do Palácio das Necessidades.

Assim, a 23 Maio de 1905, foi inaugurado o "Museu dos Coches Reaes", iniciativa da rainha D. Amélia d'Orleães e Bragança e decorreu a cerimónia de inauguração do "Museu dos Coches Reaes". Alfredo Augusto José de Albuquerque, Tenente-Coronel do Regimento dos Lanceiros 2 e Estribeiro menor da Casa-Real, foi o primeiro director do Museu dos Coches Reais, até 1910, tendo pedido a sua demissão no período pós-República.

Logo após a abertura do museu, o seu espólio foi alargado com a incorporação de novas peças vindas da Casa de Armas e da Repartição das Reais Equipagens, ambos a funcionar no Palácio das Necessidades.

Desde o início se sentiu a falta de espaço e é a própria rainha que, em 1906, encomenda um novo projeto para ampliar o museu e poder expor as restantes viaturas da Casa Real, guardadas nas cocheiras de diversos palácios.

O museu é dado a conhecer no exterior, em 1906, tendo sido enviadas fotografias das principais peças para uma exposição de Transportes Terrestres, a decorrer em Milão.

A 3 Setembro de 1908, o Museu dos Nacional Coches Reais passou a designar-se Museu Nacional dos Coches Reais, dependente do Ministério do Reino. O

museu recebe peças provenientes de Queluz e saídas dos Bens da Coroa, constituindo o núcleo Tauromáquico e de Armaria.

Após a implantação da República, a 5 de Outubro de 1910, a coleção do museu vê-se aumentada com um conjunto de coches e berlindas da extinta Casa Real, como ainda com viaturas provenientes dos bens da igreja.

O museu passa a designar-se Museu Nacional dos Coches (MNC), em 1911, quando foi nomeado Luciano Martins Freire diretor efectivo do Museu Nacional dos Coches, cargo que já ocupava interinamente desde a demissão do tenente-coronel Alfredo de Albuquerque. Inicia-se a organização e divulgação das colecções, e é dado a conhecer o primeiro catálogo ilustrado do museu, que referenciava mais de trezentas peças, e são feitos trabalhos de recuperação de algumas viaturas do acervo, continuados no início da década de 1940 pelo seu sucessor, Luís Keil.

Graças ao seu empenho pessoal, traduzido numa política de aquisições e ofertas, o Museu Nacional dos Coches pode beneficiar de uma imponente galeria de retratos régios da dinastia de Bragança.

A 26 Maio de 1911, dá-se a criação de três circunscrições artísticas, ficando o Museu na 1.^a, sob a tutela do Ministério do Interior, passando a albergar todos os automóveis, carruagens e animais do Estado. O Museu passa a designar-se Museu Nacional dos Coches. Em 1912, constitui-se uma colecção de indumentária civil, com peças provenientes do Museu das Janelas Verdes. Chegam os primeiros retratos da Série Régia.

O pintor Manuel José Rufino Pereira é, então, encarregado de restaurar o interior do museu, entre 1911 e 1912, pintando as 56 colunas de marmoreados amarelos e as pilastras.

A 17 Dezembro de 1920, as carruagens voltam a ser oficialmente utilizadas em cerimónias de Estado, recepções, festejos camarários, encenações históricas, mas também em touradas e rodagens de filmes.

É exactamente da Primeira República uma das mais notáveis descrições do Museu dos Coches, escrita no exílio, em Kairuan, Argélia, pelo que fora Presidente da República, Manuel Teixeira Gomes, datada de 1930 e publicada

na sua obra *Regressos*¹⁷⁴. Trata-se de uma visita e de um sonho que denotam o apreço e o receio do que pudesse acontecer ao Museu dos Coches. Não hesitamos em transcrevê-la nos anexos (Anexo I), tal o rigor, afeição e humor que a caracterizam, pois, pese ser nossa intenção a elaboração de um filme sobre o mesmo, apenas conseguimos fazer uma simulação desta intenção, tendo sido, no entanto, já proposto ao Museu Nacional dos Coches¹⁷⁵, para elaboração posterior.

“Poucos dias depois, provavelmente ainda sob a impressão deste sonho, levantei-me da cama e aproximei-me da janela para ver se passava no pátio, onde julguei perceber não sei que estranho borborinho.

Eram os coches que se evadiam.

Tinham aberto a porta traseira do picadeiro, e rodavam, deslizavam mansamente, sem mais barulho que não fôsse de vozes abafadas; e levando à frente o coche de D. Maria Benedita, dispunham-se em parada no terreiro do pátio”.¹⁷⁶

A 7 Março de 1932, o decreto 20985 extingue os Conselhos de Arte e Arqueologia, substituídos pelo Conselho Superior de Belas-Artes, que dividia os Museus em três categorias, entre os quais os Nacionais, onde se integrava o dos Coches, e, a 26 Maio de 1933, José de Figueiredo é nomeado director, e em 1935, o Museu perde autonomia, ao ser anexado ao Museu das Janelas Verdes, dando origem aos Museus Nacionais de Arte Antiga, que tinham por director João Couto, ficando o de Belém entregue a Luís Keil.

Entre 1940 e 1943, assiste-se à ampliação do museu da responsabilidade do arquitecto Raul Lino, construindo-se uma nova sala de exposição no espaço de um antigo pátio que dava para a Calçada da Ajuda e alargando o edifício para as antigas cozinhas do palácio.

¹⁷⁴ *Regressos*, Seara Nova, 2ª edição, 1935.

¹⁷⁵ O Museu Nacional dos Coches – Picadeiro

https://www.canva.com/design/DAGp9lsCfjA/2pW_JW3k1bvoOSmZDL0QeQ/edit?utm_content=DAGp9lsCfjA&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton

¹⁷⁶ *Regressos*, Seara Nova, 2ª edição, 1935. p. 105.

A 24 Novembro de 1943, o Museu recupera a autonomia, inaugurando em 1944, após obras de ampliação, um novo salão de exposições projectado pelo arquiteto Raul Lino, que veio permitir expor mais viaturas, mas ainda não a totalidade da coleção, uma vez que a falta de espaço continuou a fazer-se sentir (Bessone, 2002, p. 10).

Em 1947, é nomeado director Augusto Cardoso Pinto, que conseguiu deslocar algumas carruagens para Vila Viçosa, onde se visava a criação de um anexo do Museu, e é criada uma oficina de restauro no Palácio das Necessidades, concluída em 1957.

Entre 1952 e 1974, assiste-se a um conjunto de obras da DGEMN, executadas pelo mestre António Ferreira de Almeida e, em 1963, dá-se a ampliação do Museu, conforme o plano de Raul Lino, com a anuência do Presidente Américo Tomás, contando com a colaboração do designer Cruz de Carvalho. O plano da DGEMN previa a criação de um novo salão, sala de exposições temporárias e conferências, biblioteca, reservas e oficina.

Em 1976, dá-se a transferência da colecção de traje civil para o Museu Nacional do Traje que, actualmente, também não é possível visitar por estar encerrado para obras de beneficiação ao abrigo do PRR.

Em 29 Julho desse mesmo ano, o Museu reabre as portas e, entre 1980 e 1983, o Instituto Português de Museus adquire 26 carruagens a coleccionadores privados.

A 4 Fevereiro de 1983, a Fundação da Casa de Bragança cede a Cavalaria Real do Paço de Vila Viçosa ao IPPC e, em 1984, é inaugurada uma exposição anexa no Palácio Ducal de Vila Viçosa, com 15 carruagens arrecadadas no Museu, 4 provenientes do Palácio Nacional de Belém e 12 do Palácio Nacional da Ajuda.

Em 1994, é adquirido o prédio militar das Antigas Cavalariças de Belém pela Secretaria de Estado da Cultura, visando a instalação do Museu Nacional dos Coches e da Escola Portuguesa de Arte Equestre, e, entre 1999-2001, são promovidas obras de recuperação na cobertura do Salão Nobre. O ano de 2015

assiste à Inauguração do novo Museu Nacional dos Coches.¹⁷⁷ O novo edifício do Museu Nacional dos Coches inaugurou, no dia 23 de Maio de 2015, mantendo-se, contudo, o antigo Picadeiro Real do MNC aberto, permanecendo, no espaço do Antigo Picadeiro, um núcleo expositivo visitável com coches e berlindas, a galeria de pintura da família real, assim como um conjunto de acessórios de cavalaria.

As viaturas hipomóveis, actualmente instaladas, quer no novo edifício, quer no antigo Picadeiro, revelar-se-iam, sem dúvida, um espaço privilegiado para o estudo da mitologia, de que destacaremos particularmente o Coche de D. João V (Nº Inv. V 0012)¹⁷⁸, onde encontramos, nos apainelados laterais, várias divindades, acontecendo o mesmo nas portinholas, e no painel traseiro, onde Hércules adormecido no trono e com a pele do leão de Nemeia representa a

¹⁷⁷Saraiva, J. A. (1985) *O Palácio de Belém*, com os seus hóspedes os seus segredos e a sua vida quotidiana, Editorial Inquérito. (2) www.dgmn.pt

¹⁷⁸ É esta a descrição de Monsenhor Botto no seu *Promptuário Analytico dos Carros Nobres da Casa Real Portuguesa e das Carruagens de Gala*. p: 137.

“A deusa do Amor, cujo poder mysterioso presidia, nas concepções da velha arte, ao renascimento da natureza e á união generativa dos seres (funcção geral que, mais 'tarde, os Hellenos limitaram, concentrando-a toda nas fibras do coração humano), vem debuxada, neste apainelado, consoante nasceu das ondas do mar, fecundada pela virilidade de Ouranos, para vir aportar languida ás espumosas praias de ilha intermediaria da sua primitiva cultuação oriental. É esta a lenda mythologica, que aqui reveste a sua fôrma pictorica, nos termos da theogonia de Hesiodo.

Não apparece semi-vestida, como a bella Aphrodite do parto estupendo de uma escola contemporanea de Praxiteles (mas de estilo sensivelmente diverso), hoje a mais bem sentida das estatuas do Louvre - essa Venus, assombrosa de brandura, que, em 1820, foi desenseiada da terra que tanto fulgurou na pequena insula de Melos, hodiernamente Milo, do archipelago das Cycladas. Alardeia-se incasta, tal qual Praxiteles a havia desnudado para, dest'arte, corresponder ao gosto sensual do seculo IV antes de Jesus Christo (...).

É que á medida que a arte archaica se tornava menos religiosa e mais sceptica, ia o typo da Deusa assumindo um character progressivamente gracioso e requintadamente lubrico.

Chega parecer que o melico ornador, com singular primeza intentou, na quentura do seu pincel, dulcificar' o adito - a porta da, mão - do coche de D. João V, com a imagem absorvente, incendiaria, concupiscivel, de uma sensualizada Nikephoros, a cuja força victoriosa nada podia resistir”. (Botto, 1909:137)

E Monsenhor Botto continua a descrição desta peça única no que respeita à riqueza mitológica e simbólica. “Os pequenos almofadados lateraes de bojo tambem como os das portinholas, são cheios por dois Genios que, armados com trombetas, seguram um pequeno escudo oval, onde, a côr de pedra, se observa uma Minerva, de bellos ares marciaes a deusa da guerra, das sciencias e das artes. A direita, na mesma disposição, posta-se «O consagrado filho de Maia», Mercurio, mensageiro celeste e elle mesmo um deus.

- Nestes quatro almofadados do carro, através dos motivos mythologicos, que elegantemente os preenchem bem se vê allegoricamente transpirar o colorido brilhante de uma epoca caracteristicamente nacional. Com effeito, este levantino português era de molde a igualar os mais opulentos e dadivosos, de que as historias rezam; mantinha, como elles, o culto dos heroes, porque Portugal os teve no seu tempo, desde os conquistadores de Alorna e Bicholim até os Silvas e Barbosas, de tão luzido nome literário” (Botto, 1909:138)

“Virtude Heróica”; o Coche do Papa Clemente XI oferecido a D. João V, para o baptismo do filho secundogénito varão, futuro D. José I, onde, na parte traseira, se destacam quatro cariátides, simbolizando as quatro estações do ano¹⁷⁹; os Coches da Embaixada¹⁸⁰, a que nos deteremos mais pormenorizadamente adiante¹⁸¹, actualmente no novo espaço do museu, bem como a “Berlinda da Casa Real” (Nº Inv. V 0027)¹⁸², onde figuram as quatro estações do ano, nos painéis das ilhargas, sendo o outono figurado por um sátiro erguendo um copo de vinho.

Mas, quer o Coche das Infantas (MNC Nº Inv. V 0020), datado de 1750/1760, quer a viatura de aparato em estilo rocaille, mandada executar em 1777, para o casamento de D. Maria Francisca Benedita, são, sem dúvida, dos mais notáveis, em termos das narrativas mitológicas.

Por isso, ao este coche dedicámos vários elementos de comunicação para os mais jovens, em articulação com o Museu¹⁸³, tendo sido já proposta a realização de uma nova exposição virtual para a Google Arts & Culture.

¹⁷⁹ Na sequência do nascimento do primogénito da Família Real portuguesa, o Papa Clemente XI enviou, em 1715, por mar, a Lisboa, o Núncio Apostólico que consigo trazia um Coche e as “Faixas Bentas” para a Cerimónia do Batismo do príncipe D. José. oferta essa que foi usual no que respeita às casas reais de relacionamento mais próximo do pontificado. Nesta viatura hipomóvel já se verifica a existência de elementos clássicos, na representação, na parte traseira, de quatro cariátides, simbolizando as estações do ano: Primavera dotada de flores; o Verão com espigas de trigo; o Outono com cachos de uvas e Inverno, figurado com uma espécie de fogacho/fogaréu. Na parte dianteira, a alegoria-mor do coche: uma concha, representando a pia batismal, flanqueada por dois hipocampos (cavalos-marinhos). Para uma informação geral sobre este coche, poderá ver: “Uma longa Viagem: Os Coches e os seus Mitos”. Google Arts&Culture. Disponível em <https://artsandculture.google.com/story/VQWR3YZJ242zlg?hl=pt-T>

¹⁸⁰ Poderá ser respondido este seguinte quizz: Os Mitos nos “Coches da Embaixada” - Museu Nacional dos Coches <https://forms.gle/TxXs7USF6BroJQCz9>

¹⁸¹ Do totalidade do cortejo, constavam o coche do secretário da embaixada e dois palafreiros (moços que tratavam dos palafreiros, cavalos bem adestrados); o coche de respeito, que seguia completamente vazio simbolizando a presença de D. João V e 24 palafreiros, segurando as rédeas dos cavalos, e 40 lacaios, vestidos de casaca e calção azul-claro; o coche do Embaixador; o coche da Coroação de Lisboa; o coche dos Oceanos; 10 coches de acompanhamento; 300 coches de nobres, altos dignitários eclesiásticos, e elementos da corte romana.

¹⁸² **RAIZ**

¹⁸³ O Coche das Infantas. <https://forms.gle/KN8JXP754WQ7KSUy7>



Fig. 15 - Coche de D. João V. (1722 e 1729).

MNC Nº Inv. V 0012



Fig. 16 - Os três coches triunfais da Embaixada de D. João V ao Papa Clemente XI. Século XVIII. MNA

As viaturas da Embaixada de D. João V ao Papa Clemente XI¹⁸⁴, no ano de 1716, são fundamentais, não só para o conhecimento do barroco português, de que são considerados “obras-primas”, como para ver a forte penetração que a mitologia teve nesse período¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Foi organizada por D. Rodrigo Anes de Sá Menezes, Marquês de Fontes, nomeado embaixador. As viaturas eram cinco coches alegóricos e dez de acompanhamento). Ao acervo do Museu Nacional dos Coches pertencem três das cinco principais, de carácter triunfal.

¹⁸⁵ Na sequência do nascimento do primogénito da Família Real portuguesa, o Papa Clemente XI enviou, em 1715, por mar, a Lisboa, o Núncio Apostólico que consigo trazia um Coche e as “Faixas Bentas” para a Cerimónia do Batismo do príncipe D. José. oferta essa que foi usual no que respeita às casas reais de relacionamento mais próximo do pontificado. Nesta viatura hipomóvel já se verifica a existência de elementos clássicos, na representação, na parte traseira, de quatro cariátides, simbolizando as estações do ano: Primavera dotada de flores; o Verão com espigas de trigo; o Outono com cachos de uvas e Inverno, figurado com uma espécie de fogacho/fogaréu. Na parte dianteira, a alegoria-mor do coche: uma concha, representando a pia

Neles se concentram alegorias à Pátria, enquanto figuração simbólica de ideias e realidades abstractas por meio de imagens, mescladas com a mitologia clássica, sendo possível, através deles, conhecer episódios curiosos e inéditos da História de Portugal.

A cultura elevada de D. João V contribuiu para que os coches dessa embaixada, para além de faustosos, fazendo jus à sumptuosidade do poder absoluto da monarquia, fossem, também, a expressão de um reino instruído e conhecedor da herança clássica.

Os três coches triunfais da Embaixada - o Coche do Embaixador (Nº Inv. V 0009), o Coche dos Oceanos (V 0011) e o Coche da Coroação de Lisboa (Nº Inv. 00010) - foram mandados construir em Roma, revelando uma grande qualidade artística e estão recheados de elementos mitológicos.

No Coche do Embaixador (Nº Inv. V 0009), pontua Tétis, “senhora dos mares e da Navegação”, com um compasso, de que se serve para, no globo apresentado por um Zéfiro, deus do vento oeste, traçar rotas favoráveis às embarcações portuguesas, tal como no passado protegera as romanas. “Se há fé nos ventos, nauta, ao Zéfiro abre as velas / que amanhã, favorável, chegará”¹⁸⁶.

Séculos mais tarde, Camões, n’ *Os Lusíadas*, refere que o Adamastor se apaixonou por ela.

No caso que analisamos, surge-nos sustentada por um Atlante, desenhando rotas num globo, enquanto um Tritão, ser mitológico a que se associava o Ocidente, emerge das águas, ofertando-lhe uma agulha de marear, que Monsenhor Botto classificou como *Palemon*, um dos Argonautas¹⁸⁷.

Belona, divindade de origem romana, simbolizando, por sua vez, a Conquista e a guerra, empunha um escudo com as armas dos Sás, familiares do embaixador.

batismal, flanqueada por dois hipocampos (cavalos marinhos). Para uma informação geral sobre este coche, elaborámos um formulário: “Uma longa Viagem: Os Coches e os seus Mitos”. Google Arts&Culture. Disponível em <https://artsandculture.google.com/story/VQWR3YZJ242zlg?hl=pt-T>

¹⁸⁶Ovídio, *Fastos*, Liv. VI. vv.711.712. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior, Autêntica Editora.

¹⁸⁷ Esta poderá fazer algum sentido, uma vez que os portugueses são comparados inúmeras vezes aos navegadores da nau Argo.

Por baixo de Belona, está representado um leão, símbolo do poder régio, a atacar um jovem (há quem interprete esta cena como alegoria das investidas das forças portuguesas contra o poderio muçulmano).

Ao centro, a figura lendária do Adamastor, lembrando os perigos e tormentas por que passaram os navegadores portugueses.

Quanto à parte dianteira, Minerva comanda a diáspora portuguesa, em representação do sucesso da epopeia marítima; a figura da Esperança Renascida, com um ramo de flores, vaticinando triunfos vindouros para os argonautas lusos; um sileno e um hipocampo, mantendo-se o binómio terra/mar, conquista/navegação¹⁸⁸.

O Coche dos Oceanos evoca, no alçado traseiro, o encontro dos Oceanos Atlântico e Índico e a passagem do Cabo da Boa Esperança, pelos portugueses, em 1487.

Apolo luminoso, ladeado das estações do ano, com a sua cítara glorifica e dá a conhecer ao Mundo, representado pelo globo terrestre, o encontro de dois Oceanos, figurados por dois velhos barbudos, representando os Oceanos Atlântico (esquerdo) e Índico (direito). Unem as mãos, simbolizando a dobragem por Bartolomeu Dias, em 1488, do Cabo das Tormentas, que acabou por ser designado como Cabo da Boa Esperança.

O Coche da Coroação de Lisboa é dedicado a "Lisboa Capital do Império", coroada pela Fama, com uma trombeta, e a Abundância, segurando uma cornucópia de flores e frutos¹⁸⁹. A seus pés, estão representados dois homens:

¹⁸⁸ s/n e s/d "Do teto à portinhola: mitos e símbolos em perspetiva". Museu Nacional dos Coches.

¹⁸⁹ A cornucópia associa-se à Cabra Amalteia, porque, segundo algumas narrativas mitológicas Zeus teria sido alimentado pela ninfa ou cabra. Brincava Zeus com a sua ama quando, inadvertidamente, lhe quebrou um dos chifres, garantindo, como mecanismo de compensação, que do corno quebrado jorriam copiosas flores e frutos, simbolizando a abundância, personificação da prosperidade. Ovídio, (Met. Liv. IX.85:88), dá outra versão desta narrativa mitológica. Nesta versão, a Abundância tem um papel importante no mito que narra a luta entre Hércules e Aqueloo, o deus-rio, filho de Oceano e de sua irmã Tétis, transformado em touro, que teve um dos seus chifres arrancado por Hércules. O chifre foi recuperado pelas náíades, e transformou-se na cornucópia, que foi após concedido a Abundância "Agarrando com a feroz direita o rijo/ chifre, parte-o e arranca-mo, deixando-me com a fonte mutilada./ As Náíades encheram-no com frutos e flores odoríferas/ e consagraram-no; e a gentil A Abundância é rica graças ao corno".

Apolodoro, *Biblioteca*, Liv. II.7.5, ainda apresenta uma outra versão, dizendo que Aqueloo, depois da luta com Hércules, recuperou o seu corno trocando-o pelo da Amalteia.

um escravo, simbolizando África, e um índio, Ásia. Entre ambos, um dragão alado, símbolo da Casa de Bragança, a despedaçar um crescente, alegórico das forças islâmicas, significando, metaforicamente, o esforço lusitano de evangelização de outros povos.

A exposição desenvolvida para a *Google Arts and Culture*, “O Longo Caminho de Baco”,¹⁹⁰ organizou-se em volta do Coche das Infantas, uma viatura de aparato, datada de meados do século XVIII, utilizada pelas quatro infantas filhas de D. José I: D. Maria Francisca, futura rainha D. Maria I, D. Maria Ana Francisca Josefa, D. Maria Francisca Doroteia e D. Maria Francisca Benedita. Ricamente decorado com motivos rocaille, nele estão representadas muitas figuras mitológicas, a exemplo de Vénus e de Baco.

Se tivéssemos de escolher algumas viaturas hipomóveis onde as narrativas mitológicas são os temas centrais, com a representação de muitos dos mitos narrados por Ovídio nas suas *Metamorfoses*, elegeríamos o Coche das Infantas (filhas de D. José I) e um outro coche, construído em Portugal a partir de um modelo estrangeiro, para ser utilizado pela Princesa D. Maria Francisca Benedita (N.º Inv. V 0023), por ocasião do seu casamento com o Príncipe D. José, seu sobrinho, em 1777. Datável de 1775 d.C.-1777 d.C., é, também, o expoente da representação das narrativas mitológicas em hipomóveis, lembrando a soberba representação do mito de Mercúrio e Páris, o centauro Nesso raptando Dejanira¹⁹¹ e Medeia e Jasão.

¹⁹⁰ A Longa Viagem de Baco — Google Arts & Culture

¹⁹¹ Sófocles dá voz a Dejanira da sua obra *Traquínias*. A personagem trama o seu plano com o sangue mágico do centauro: “Dejanira: Lembrei do sangue, amigas (após a morte de Nesso, guardei-o bem em casa), e nele embebi esta túnica, seguindo as instruções que ele me dera. E isto está feito. Que eu nunca saiba nem aprenda audácias torpes! Detesto mulheres audazes! Mas se eu puder vencer esta garota com filtros e encantamentos [θέλκτροισι]”. (Soph. *Trach.* 578:585).

Este mito é narrado, entre tantos, por Higino, nas suas *Fabulae* XXXIII. Os Centauros e XXXIV. Nesso e XXXVI, e retomado por Ovídio, nas suas *Metamorfoses*, cantos VII e IX.

Segundo Higino, “Ao centauro Nesso, filho de Íxion e Nuvem, Dejanira pediu que a levasse até a outra margem do rio Eveno. Ele intentou violá-la dentro do próprio rio enquanto a transportava. Hércules, tendo ali surgido, e Dejanira implorado por sua ajuda, transpassou Nesso com suas flechas. 2. Enquanto morria, sabendo o quão poderoso era o veneno das flechas banhadas no veneno da Hidra de Lerna, entregou uma amostra de seu próprio sangue a Dejanira e disse se tratar de uma poção de amor, com o qual deveria banhar a veste do esposo, caso ela não quisesse ser por ele desprezada. Acreditando nisso, Dejanira o escondeu e guardou diligentemente.

Em Dejanira. XXXVI, Higino descreve do seguinte modo: “Quando Dejanira, filha de Eneu e esposa de Hércules, viu que Íole, moça de notável beleza, vinha conduzida como escrava, temeu

Destas narrativas em torno do mito de Dejanira, também nos dá testemunho Sófocles, dando-lhe voz na sua obra *Traquínias*, bem como Higino, nas suas *Fábulas*¹⁹², e, ainda, Diodoro de Sículo (Liv. IV. 38)¹⁹³ e Apolodoro, na *Biblioteca* (Liv I.8.1 e Liv II 7.5 - 7)¹⁹⁴.

A esta viatura hipomóvel, dada a sua riqueza simbólica e mitológica, dedicámos um formulário específico¹⁹⁵.



Fig. 17 - Representação do mito Dejanira e Nesso. Coche de D. Francisca Benedita. MNC N.º Inv. V 0023) (1775 d.C.-1777 d.C.)

que esta lhe tomasse o esposo. E assim, recordando se dos conselhos de Nesso, mandou um escravo chamado Licas levar a Hércules uma veste impregnada com o sangue do centauro. 2. Em seguida, uma pequena parte, que caiu na terra e o sol atingiu, começou a queimar. Quando Dejanira viu isso, percebeu que a situação era muito diferente do que lhe havia dito Nesso, e enviou alguém para fazer voltar aquele a quem ela tinha entregue a veste. 3. Hércules já havia se coberto, e imediatamente começou a queimar. E quando se jogou em um rio para apagar as chamas, surgiu uma chama ainda maior. Ao intentar, por sua vez, arrancar a veste, juntamente saíam suas vísceras. 4. Hércules, então, rodopiando Licas, que havia lhe trazido a veste, lançou-o ao mar. No lugar onde ele caiu surgiu um rochedo, que é chamado Licas. 5. Diz-se, então, que Filoctetes, filho de Peante, ergueu no monte Eta uma pira em homenagem a Hércules, que atingiu a imortalidade. Por esse tributo Hércules presenteou Filoctetes com seu arco e suas flechas. 6. Dejanira, por sua vez, diante do que ocorreu a Hércules, matou a si própria” (Segundo Alves, 2023, p. 187).

¹⁹² Higino, *Fábulas*. CCXL. Quiénes mataron a sus esposos e CCXLIII. Aquellas que se suicidaron. “2. Deyanira, hija de Eneo, a Hércules, hijo de Júpiter y de Alcmena, a instancias de Neso, Díona, hija de Príamo, a Polimnéstor, rey de los tracios. Semiramis a Niño, rey en Babilonia”. “3. Deyanira, hija de Eneo, se suicidó a causa de Hércules, puesto que —engañada por Neso— le había enviado una túnica con la que aquél se abrasó. Laodamia, hija de Acasto, por añoranza de su marido Protesilao. Hipodamia, hija de Enómao, esposa de Pélope, porque por instigación suya fue muerto Crisipo”. (Ed. Gredos, 2009)

¹⁹³ *Biblioteca Histórica*, disponível em; Diodoro Sículo Biblioteca Historica IV-VIII.pdf

¹⁹⁴ Apolodoro narra o episódio, dando-nos conta da morte de Nasso a quem Hércules atingiu “em pleno coração com uma flecha, no momento em que ele saía do rio” (Bib. II. 7.6).

¹⁹⁵ Mito online IV - Coche de D. Maria Francisca Benedita, Picadeiro Real, Museu dos Coches <https://forms.gle/SHMcWtkfQBE3saYo7>

Fig. 18 – “Abdução de Dejanira” (1620-1621) de Guido Reni (1575 -1642).

Fig. 19 - Jarra de porcelana de Sèvres com a representação do mito “Rapto de Dejanira” (1863/1865). PNA N° Inv. 4051.

A pintura de Dejanira sendo raptada pelo centauro Nesso parece ter a influência da pintura “Abdução de Dejanira” (1620-1621) de Guido Reni (1575 -1642), um notável pintor do barroco italiano, que, actualmente, pertence ao acervo do Museu do Louvre. Este pintor foi fortemente influenciado pelas gravuras de Dürer e pelas pinturas de Rafael.

Este mito encontra, em território nacional, outras representações, a exemplo da Jarra em porcelana, em forma de “Vase-Œuf”, fundo “bleu du roi” ou “azul de Sèvres”, pertencente ao acervo do Palácio Nacional da Ajuda¹⁹⁶.



Figs - 20 e 21 - Coche de D. Francisca Benedita. 1775/1777

MNC N.º Inv. V 0023.

A concentração de mitos e alegorias nos seus painéis faz com que o destaquemos aqui, pois só ele mereceria um estudo específico.

Tendo em atenção a sua interpretação e a participação de um conjunto alargado de pessoas, elaborámos um formulário¹⁹⁷.

A bibliografia mais antiga refere este veículo como sendo uma berlinda.

¹⁹⁶ <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1086183&tipo=OBJ>
Consulta em 15.12.2024

¹⁹⁷ Disponível aqui: <https://forms.gle/GcnjQndY3dxPn8N5A>

No apainelado dianteiro, conduzida por golfinhos, está Anfitrite, e acompanhada pelas filhas de Nereu segura ao colo, apoiada por dois Tritões, uma donzela.

Mas os mitos não ficam pelos seus painéis laterais. Na pintura do painel superior traseiro, alude-se, de forma alegórica, à “Virtude Heróica de Portugal”, aqui personificada por Hércules, que se faz representar ao lado das armas reais portuguesas. Ao centro da composição, uma figura feminina seminua, com feixes de raios na mão e águia a seu lado, envolta em panejamentos vermelhos (Zeus?), parece apontar para a coroa de louros, símbolo da vitória, que um “erotes” /querubim segura no canto superior esquerdo. Aos pés do herói, que empunha a clava e está coroadado de louros, jaz o javali morto, a Hidra, e Cérebro amarrado. Dois “erotes” /querubins sustentam o escudo português.

Nele, estão concentrados muitos outros mitos, quer no painel superior da frente, onde está figurada Anfitrite e o séquito marinho (tritões e nereides), e ainda o ciclope Polifemo.

Já na pintura do painel lateral inferior esquerdo, frente, podemos, ainda, encontrar o mito de Selene (a deusa da Lua) e Endímion, que Apolodoro (*Bibl.* 1.7.5 e 1.7.6) descreve da seguinte forma: “De Cálice e de Étlíio nasceu um filho, Endímion, que conduziu os Eólios para fora da Tessália e fundou Élis. Alguns dizem que era filho de Zeus. Dotado beleza extraordinária, Selene apaixonou-se por ele e Zeus deu-lhe a escolher o que quisesse. Endímion escolheu adormecer para todo o sempre, jovem e imortal

De Endímion e de uma ninfa náíade, ou segundo alguns de Ifianassa, nasceu Etolo que, depois de matar Ápis, filho de Foroneu, fugiu para a terra dos Curetes e deu morte aos seus hóspedes, Doro, Laódoco e Polipetes, filhos de Ftia e de Apolo e do seu nome chamou àquela terra Etólia”.

Mas podemos encontrar muitos outros, a exemplo de Pã e ninfa Siringe, Afrodite, as pombas e Adónis.



Fig. 22 - Painel lateral inferior com representação esquerda do Mito de Selene e Endimion e ao centro Pã e Siringe. Coche Maria Benedita. MNC. Nº Inv. V 0023

Fig. 23 - Pan and Syrinx. 1720. Jean François de Troy (1679-1752).

Cleveland Museum of Art_file

O Palácio de Belém

Sabe-se que, desde o século XVI, o lugar de Belém se foi constituindo como um dos locais de veraneio e lazer nos arredores da cidade. Resistiu ao grande terremoto de 1755.

Ali, encontrávamos o Mosteiro dos Jerónimos, edificado sobre a antiga ermida dedicada a Santa Maria de Belém, mas também a Ponte do Pocinho, que possibilitava o atravessamento da ribeira de Belém, ou o Chafariz da Bola.

O Palácio onde se instalou a sede da Presidência da República, em 1911, foi outrora edifício da Casa Real de Campo de Belém ou Palácio das Leoneiras, tendo passado por inúmeras alterações, ao longo dos séculos.

Foi em 1726 que D. João V adquiriu um conjunto de imóveis na zona que é actualmente Belém, pequenos conventos, palácios, e casas senhoriais com a intenção inicial de construir a Grande Patriarcal de Lisboa¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Visita Guiada ao Palácio de Belém, em Lisboa - Portugal (480p)
Visita Guiada ao Palácio de Belém, em Lisboa - Portugal (480p)

Entre as propriedades compradas, está a “Quinta do Outeiro das Vinhas”, que era pertença de João da Silva Telo de Menezes, 3º conde de Aveiras (Oliveira, 2005, p. 17)¹⁹⁹.

A ideia da Patriarcal acabou por nunca se concretizar e a casa onde hoje está instalado o “Palácio de Belém” depressa se transformará numa quinta de veraneio, “casa de

campo real de Belém” (Abecassis, 2009, p 18), pelo que não foram feitas grandes alterações ao imóvel pré-existente.

Será no reinado de D. José, já após o Terramoto, que se executarão obras de maior importância, na Quinta de Belém, embora o local somente tenha sido ocupado temporariamente pela família real, tendo sido, também, efectuadas obras no cais da praia fronteiriça, sob projecto concebido por Carlos Mardel para a zona ribeirinha (Oliveira, 2005, p. 35).

D. José encontrava-se em Belém, na altura do terremoto, e foi daí que se transferiu inicialmente para uma construção térrea e efémera, uma “tenda tendas de campanha”, nos jardins do palácio, e, depois, a partir de Julho de 1756, para a Real Barraca da Ajuda”, localizada a Norte da Quinta de Cima, adquirida, no ano de 1727, pelo rei D. João V. A Real Barraca sofrerá vários acrescentos, designadamente em 1777 (Abecassis, 2009, pp. 20, 21 e 25).

No reinado de D. Maria I, e tendo o “Paço de madeira” da Ajuda sofrido um incêndio, a partir de 1768, o Palácio foi mais utilizado, tendo sido promovidas obras, quer no “Paço”, quer na “Quinta de Belém”, a antiga “Quinta do Outeiro das Vinhas”, bem como no Picadeiro e, ainda, no Palácio da Ajuda, no Jardim Botânico e no Laboratório de História Natural (Oliveira, 2005, pp. 35-37), sendo de destacar o plano de engenharia hidráulica, onde se integra a cascata.

No Palácio e nos jardins, são inúmeros os objectos decorativos com elementos mitológicos, designadamente nos candelabros parietais da “Sala dos Embaixadores”. No “Jardim do Buxo”, há um conjunto escultórico da autoria de John Cheere, com erotes cavalgando golfinhos.

¹⁹⁹ In “A génese do Palácio de Belém”. In *Arquitectura do Palácio de Belém*. Museu da Presidência da República.

Ainda na varanda do Palácio, estão os painéis azulejares com os designados “Trabalhos de Hércules”, datáveis do século XVII e XVIII²⁰⁰.

E na zona intervencionada entre 1777/78, estão, em primeiro plano, duas estátuas de Apolo e Diana, executadas na Casa da Escultura de Lisboa, sob a direcção de Joaquim Machado de Castro (Oliveira, 2025, p. 40).

Nos seus jardins, encontramos representações mitológicas, destacando-se, no Jardim da Cascata, a monumental estátua em mármore representando Hércules sobre Hidra, de autor desconhecido, datada do século XVIII.



Fig. 24 – Painéis de azulejos com representação dos “Trabalhos de Hércules”, Séculos XVII e XVIII. Palácio Nacional de Belém.

Mas é nas pinturas dos seus tectos que se destacam as pinturas com várias narrativas mitológicas.

Na sala de entrada nobre do palácio, a “Sala das Bicas”, é centrada por uma cena, “Alegoria da Flora”, rodeada por *putti* ou amorzinhos (erotes), brincando com as grinaldas, e quatro medalhões com episódios mitológicos - “Vénus tenta impedir Adónis de ir para a caça”; “Alfeu perseguindo Aretusa”; “Neptuno perseguindo Corónis”; “Diana e Endímion adormecido”, segundo gravuras de Bernard Salomon, inspiradas nas *Metamorfoses* (Navarrete Orcera, 2021, p. 96), ou no diálogo dos deuses, de Luciano (Meco, 2005, p. 82).

²⁰⁰ Não se trata efectivamente da representação dos “Doze Trabalhos de Hércules”, mas assim ficaram designados, dada a importância que a personagem mitológica assume neles. Os painéis faziam parte de conjuntos distintos, sendo os referentes aos Trabalhos de Hércules apenas seis, e os restantes referem-se a outros episódios, segundo Paula Rebelo Correia (Correia, 2005: 19) in *Azulejos, estuques e tectos do Palácio de Belém*. Museu da Presidência da República.

A exemplo do que é comum acontecer em muitos espaços, numa outra sala, está representada a “Alegoria da Monarquia Lusa” e há um friso com figuras marinhas (Neptuno, Anfitrite, Vénus, Nereidas, Tritões).

Na “Sala Dourada”, datáveis da segunda metade do século XVIII, de autoria não confirmada (Meco, 2005, p. 95), nelas figuram cenas de heróis mitológicos.

As telas, centradas pelo “Consílio dos Deuses”, baseado no painel central do Palácio Pamphilj (Meco, 2005, p. 95), representam vários episódios mitológicos - “Vénus implora benevolência para o seu filho Eneias e os Troianos”, vítimas do ódio de Juno, onde estão, também representadas, outras divindades, como Marte, Mercúrio, Hércules e Baco, e influenciadas por pinturas barrocas italianas de Pietro da Cortona (Navarrete Orcera, 2021, p. 96)²⁰¹, representam, também, “Perseu a cortar a cabeça de Medusa”, inspirada em frescos de Annibale Carracci, para o Palácio Farnese de Roma; “Perseu junto de Mercúrio” e dois episódios relacionados com Ulisses, “Circe tenta envenenar Ulisses” e “Ulisses e as Sirenes”, baseado no Canto XII da Odisseia, ambas também inspiradas em frescos de Annibale Carracci. Sobre Eneias, há duas outras representações, designadamente) e “Eneias ferido” (Navarrete Orcera, 2021, p. 96), cena inspirada na *Eneida* de Vergílio (XII 383-424).

Já no século XIX, no reinado de D. Maria II, o Palácio voltará a ter remodelações assinaláveis, acontecendo o mesmo em época de D. Carlos II com Amélia de Orleães, quer no que respeita à organização dos espaços e sua decoração, designadamente das pinturas. Por elas serão responsáveis artistas como Columbano Bordalo Pinheiro, José Malhoa, de que salientamos as pinturas dos *putti* “Momentos do Ano”, uma alegoria às Estações do Ano, João Vaz, Casanova, entre outros (Oliveira, 2015, p. 71)²⁰².

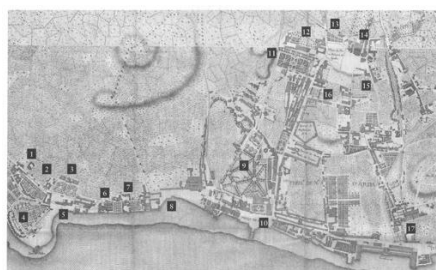
É hoje classificado como Monumento Nacional e sede da Presidência da República Portuguesa.

²⁰¹ Meco, J. (2005) “Tectos do Palácio de Belém” In *Azulejos, estuques e tectos do Palácio de Belém*. Museu da Presidência da República. p. 105-

²⁰² In “A génese do Palácio de Belém”. In *Arquitectura do Palácio de Belém*. Museu da Presidência da República

Recordemos aqui que o Picadeiro Real, a que já nos dedicámos, fazia parte da estrutura do Palácio.

O Palácio Nacional da Ajuda



Mapa. A zona da Ajuda, Belém, Bom Sucesso e Pedrouços na Carta topográfica de Lisboa e seus subúrbios, levantada em 1807

Legenda:

1 - Casa de D. Fernando	5 - Casa dos governadores da	8 - Marquês de Marialva	13 - Jardim das Damas
2 - Casa do Barbosa	Torre de Belém	9 - Quinta do Meiro	14 - Capela Real
3 - Quinta da Princesa	6 - Convento do Bom	10 - Palácio de Belém	15 - Seminário da Patriarcal
4 - Bateria de Bom Sucesso	Sucesso	11 - Jardim Botânico	16 - Marquês de Penhal
	7 - Convento Mor	12 - Paço Velho	17 - Palácio do conde de Ega

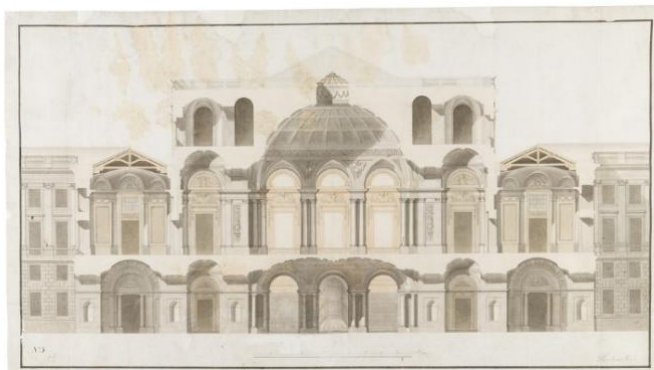


Fig. 25 - A Real Barraca. A Residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794).

Fig. 26 - Estudo arquitectónico de alçado e corte longitudinal do corpo central do Palácio Nacional da Ajuda. António Francisco Rosa, (Arquitecto) 1817/1829

Nº Inv. 69876 PNA

O Palácio, embora tenha ficado sempre inacabado, mesmo com as recentes obras para instalação do “Tesouro Real”, é a mais imponente residência real portuguesa.

Foi edificado para substituir o Paço Real desaparecido no terramoto de 1755, sendo, lentamente, construído e decorado e habitado de forma intermitente, até ao fim da monarquia em 1910, quando as várias residências reais ficaram vazias, (Monge, 2013, p. 68), pelo que, nele, podemos encontrar diversificados estilos.

O território que actualmente constitui a freguesia da Ajuda fazia parte do reguengo de Algés, na Idade Média.

Tal como muitas povoações, o aglomerado urbano cresceu em torno de uma ermida de peregrinação. No caso da Ajuda, segundo a lenda, há notícia de ter sido encontrada uma imagem numa fenda de uma rocha fez com que o povo acorresse ao local para a ver e venerar.

O local tornou-se sítio de romaria e, gradualmente, sentiu-se a necessidade de ter um local para a ver e venerar.

A primeira descrição conhecida da ermida de Nossa Senhora da Ajuda data de 1551²⁰³.

Em pouco tempo, sentiu-se a necessidade de substituir a ermida por uma igreja maior, e, como D. Catarina, esposa do rei D. João III, com a sua devoção, tivesse arrastado a corte atrás de si até ao local, muitos fidalgos começaram a construir casas de campo nesses sítios, obrigando a elevar a nova igreja à categoria de paróquia²⁰⁴.

Estava-se, então, em pleno séc. XVI²⁰⁵, mas seria preciso aguardar mais 200 anos para que o lugar da Ajuda viesse a sofrer um verdadeiro desenvolvimento. Isso aconteceu, como em geral sucedeu noutros lugares da zona ocidental da Lisboa, com o grande terramoto de 1755.

Esse terrível flagelo, com a destruição do Paço da Ribeira e a fuga da corte para locais não atingidos, levou, por receio das inundações, à sua instalação no Alto da Ajuda, pois o eixo Ajuda-Belém foi considerado lugar seguro por se encontrar na zona de baixa sismicidade de Belém/Ajuda, justificou a escolha do local. A Família Real terá sido poupada ao flagelo, por se encontrar, desde Maio desse mesmo ano, a residir na “casa de campo real de Belém”, actual Palácio de Belém (Abacassis, 2009, p. 19).

Assim, o Real Paço de Nossa Senhora da Ajuda foi mandado erguer por D. José I (1714-1777), no alto da colina da Ajuda.

Aterrorizado o rei com a destruição do Terreiro do Paço pelo terramoto de 1755, o edifício foi construído em madeira, sem cantarias nem mármore, para melhor

²⁰³ Segundo Cristovão Rodrigues de Oliveira, no “Summario, em que brevemente se contem algumas cousas assim ecclesiasticas, como seculares, que ha na cidade de Lisboa”, dá-nos conta de algumas da extensão da freguesia da Ajuda, em 1755 e do Convento dos Jerónimos, Belém (pp. 78-79)

²⁰⁴ Para uma descrição sumária da origem da freguesia, consulte-se também: “Ajuda” https://www.jf-ajuda.pt/freguesia/historia?fbclid=IwAR1WvpmH5-uZ1D6HQ_Fcyj78xQwvQQt7fH2J2pqR7BDSNJnT8naxUL2m_s

²⁰⁵ No século XVI a freguesia da Ajuda abrangia as terras de reguengo compreendidas entre as Ribeiras de Alcântara e de Algés. Só mais tarde esta situação se alteraria quando foi criada, em 1770, a freguesia de Alcântara com a sede paroquial numa igreja do Calvário, cf. Francisco Santana e Eduardo Sucena, direcção de Dicionário da História de Lisboa, Lisboa, Carlos Quintas & Associados : Consultores, Lda., 1994.

resistir a abalos sísmicos, pelo que ficou conhecido por Paço de Madeira ou “Real Barraca - “um enorme barracão de madeira tosco e desagradável situado no Alto da Ajuda em local aproximadamente correspondente ao do actual Palácio da Ajuda, construção que veio a ser conhecida pelo nome singular de Real Barraca” (Abecassis, 2009, p.16-17).

O novo Paço, habitável desde 1761, albergará a família real portuguesa durante perto de quarenta anos, tendo aí permanecido até ao início de Julho de 1756.

Gradualmente, foram-se criando estruturas e equipamentos de apoio: jardins, biblioteca real, gabinetes de estudo, sala de música, sendo, ainda, reabilitado o Teatro da Ajuda, construído, inicialmente, no ano de 1737 (Soares, 2016, p. 10), surgindo o Jardim Botânico e o Museu de História Natural (Real Museu da Ajuda), que acabou por ser depauperado com as Invasões napoleónicas. Em 1836, o Jardim da Ajuda e o Real Museu da Ajuda foram entregues à administração da Academia das Ciências, passando a ser administrados, em 1838, pela Escola Politécnica, de molde a servirem, também, no ensino da Botânica (Soares, 2016, p. 12).

Mais tarde, já no reinado de D. Maria I, e porque o palácio sofreu um incêndio, em 1794, que destruiu por completo esta habitação real e grande parte do seu valioso recheio (Abecassis, 2009, p. 222), decidiu-se edificar, no seu lugar, um outro complexo palaciano, de “pedra e cal”, que está na origem o Palácio da Ajuda como conhecemos nossos dias, e outras grandes moradias para os altos dignitários e casas para a criadagem e mestres de ofícios que serviam no palácio real e a corte.

Coube ao príncipe regente, D. João (futuro D. João VI), encomendar a obra de construção do edifício em cantaria.

Foi entregue a Manuel Caetano de Sousa, Arquitecto das Obras Públicas, a tarefa de projectar um novo palácio e a direcção e superintendência da obra da Ajuda, em 1795, como referem vários autores, designadamente Monterroso Teixeira e Ana Sofia Pinto e Marta Rocha²⁰⁶. O arquitecto filiava-se numa tradição tardo-

²⁰⁶ “O Palácio Real da Ajuda da autoria do arquitecto barroco português Manuel Caetano de Sousa. Contudo uma das principais residências régias portuguesas durante o século XIX, tem um historial construtivo complexo e longo, apenas dado por terminado recentemente, no ano de 2021. Pouco se sabe sobre o projeto setecentista e original do palácio, Contudo, o contacto em

barroca, herdeiro de um pensamento estético na senda de Johann Friedrich Ludwig (1673-1752) (Pinto e Rocha, 2023, pp. 98).

A primeira pedra para a construção do actual Palácio da Ajuda, pensado como uma grandiosa residência real, é lançada em 17 de Julho de 1795, e, em 1796, iniciar-se-á o lançamento de fundações (Soares, 2016, p. 13). “Constituiria um dos mais importantes estaleiros do país, empregando um número significativo de artistas e operários do Palácio da Ajuda. Com projeto barroco de Manuel Caetano de Sousa, a partir de 1802 José da Costa e Silva e Francisco Fabri, formados na Academia de Belas Artes de Bolonha, coadjuvados por António Francisco Rosa e Manuel Joaquim de Sousa, adaptá-lo-iam, introduzindo um gosto neoclássico” (Soares & Rodrigues, 2022, p. 14). Após críticas acérrimas apresentadas por José da Costa e Silva e Francisco Xavier Fabri e, em Janeiro de 1802, pelo Príncipe Regente D. João, futuro D. João VI (1767-1826), o projecto foi suspenso, cinco anos decorridos de construção. O projecto foi entregue, pelo Decreto de 21 de Janeiro de 1802, a José da Costa e Silva (1747 - 1819) e ao italiano Francisco Xavier Fabri (1761 - 1817), arquitectos formados em Itália, que o deveriam adaptar à nova corrente neoclássica (Soares, 2016, p. 14), em detrimento do barroco (Pinto & Rocha, 2023, p. 98).

Este tema foi objecto de pormenorizado estudo, na Tese de Doutoramento de José de Monterroso Teixeira, *José da Costa e Silva (1747-1819) e a receção do neoclassicismo em Portugal: a clivagem de discurso e a prática arquitetónica*, que se centrou no estudo do espólio deste arquitecto na Biblioteca Nacional e Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Cruzando a documentação existente no ANTT e na Biblioteca da Ajuda (Teixeira, 2012, p. 20), o estudo conduz ao conhecimento biográfico do arquitecto que, em 1769, inicia a sua formação em Bolonha, sob a orientação de Pietro Fancelli, professor da Academia Clementina de Bellas Artes (Teixeira, 2012, p. 72), tendo sido, posteriormente, marcado pela influência Francesco Algarotti (1712 - 1764), que se distanciava do discurso tardo-barroco e rococó difundido largamente na Academia. Foi marcante para a

2022 com dois alçados do Palácio Real da Ajuda, elaborados numa linguagem muito distante do neoclássico que marcaria a obra do palácio a partir de 1802, semeia a possibilidade de se estar perante dois dos desenhos perdidos de Manuel Caetano de Sousa realizados nos últimos anos do século XVIII”²⁰⁶ (Pinto & Rocha, 2023: 96).

sua formação, o conhecimento das construções de Palladio (1508-1580) em Vicenza (Teixeira, 2012, p. 91).

De regresso a Portugal, José da Costa e Silva vem a tornar-se professor da Aula Pública de Arquitetura, em 1781 (Teixeira, 2012, p. 174), e será autor de um conjunto enorme de empreendimentos no domínio da arquitectura pública, designadamente o projeto do Erário Régio e do Teatro de São Carlos (1792-1793).

Quando se reinicia a obra, recorreu-se, então, a vários artistas: Domingos Sequeira (1768-1836) e Vieira Portuense (1765-1805), tendo sido o programa iconográfico encomendado à Marquesa de Alorna, a que se juntarão, mais tarde, Arcângelo Fuschini, Calisto e Taborda, os escultores Joaquim Machado de Castro e Carlo Amatucci.

Joaquim Machado de Castro foi o responsável pelo programa escultórico da Ajuda (Pereira, 1995, 195), onde trabalharão, discípulos seus Faustino José Rodrigues (1760-1820) e Joaquim José de Barros Laborão (1762-1820), o seu filho Manuel Joaquim Barros, e João José de Aguiar, o autor da maioria das esculturas (Pereira, 1995, pp. 196-197).

Apenas uma pequena nota, porque não podemos omitir a importância que teve a descoberta de Herculano (1738), e de Pompeios (1748), para a recuperação do legado clássico. A redescoberta de Pompeios aconteceu no século XVIII, quando escavações ordenadas pelo rei espanhol Carlos III (na época, o sul da Itália era dominado pelos espanhóis) descobriram os restos arqueológicos daquilo que um dia havia sido esta cidade, sendo o anfiteatro um dos primeiros a ser escavados no sítio arqueológico. Desta cidade, aprenderam os arqueólogos uma nova disciplina, que foi evoluindo, a partir do momento que foi descoberta. Ali foram aprendendo escritores, historiadores, arqueólogos, arquitectos, pintores e músicos, o que queria dizer o planeamento urbano, os lugares públicos, de poder, do lazer e do crer, as basílicas e os templos, a exemplo de Fortuna Augusta, custeado por *Marcus Tullius*, que ofereceu jogos na cidade, as habitações com todos os seus compartimentos e larários das casas, e os bairros – *insulae* - ; aquedutos e escoamento de águas; os balneários ou os fontanários, as *tabernae* e as *caupona*; as ruas e as portas da cidade; o

mundo dos vivos e dos mortos. E uma outra dimensão ainda mais extraordinária: a das suas superstições, das crenças e dos seus mitos, plasmados nas suas pinturas a fresco ou esculturas²⁰⁷, que influenciarão a História de Arte, a Arquitectura, a música, a partir do século XVIII, como, aliás, é possível verificar no Palácio Nacional da Ajuda.

Devido ao período instável provocado pelas invasões napoleónicas, a construção do palácio sofreu várias interrupções até meados do século XIX.

A tarefa, continuada mais tarde por António Francisco Rosa, responsável pelo traçado de “redução” do projecto para um terço do inicial (Pereira, 1995, p. 191), nunca veio a ser concretizada integralmente. Factores de natureza diversa foram imprimindo um ritmo descontinuado da obra do edifício, nomeadamente a partida da Corte para o Brasil, em 1807, e a falta periódica de recursos financeiros.

Não esqueçamos, contudo, que, “desde a segunda metade do século XVIII aos inícios do século XX, o conjunto deste local era mais vasto, pois englobava o edificado palaciano (com anexos), os seus jardins e a sua tapada, de acordo com uma tradição fixada no século XVII, para os palácios que combinavam o carácter residencial com o de representação de poder” (Soares, 2016, p. 8).

A 6 de Fevereiro de 1818, D. João VI foi aclamado rei do Reino de Portugal, Brasil e Algarves. Quando, em 1821, a Corte regressou do Brasil, o Palácio permanecia inacabado, sendo ali realizadas apenas cerimónias protocolares muito pontuais, pois o Rei D. João VI optou por se instalar no Palácio da Bemposta (Soares, 2016, p. 15). Em 1826, após a morte de D. João VI (1767-1826), estando as alas nascente e sul já habitáveis, a infanta regente D. Isabel Maria (1801-1876) e duas das suas irmãs escolheram-no para sua residência²⁰⁸.

Dois anos depois, D. Miguel também elegeu a Ajuda para viver, tendo impulsionado a continuação das obras. Para permitir a continuidade dos trabalhos, ao fim de seis meses, o rei mudou-se para o Palácio das Necessidades, não chegando a regressar à Ajuda. Os confrontos entre liberais e absolutistas mergulharam o país numa frágil estabilidade e, em 1833, a

²⁰⁷ Barata, F. Texto elaborado para a apresentação do filme “Pompeia, cidade do pecado”, Lisboa 30/11/2023.UCI El Corte Inglés.

²⁰⁸ Baseado no Roteiro do Palácio da Ajuda. 2011.

construção paralisou por completo, para não mais ser retomada nos moldes projetados.

Após a vitória liberal, D. Pedro assumiu o Governo como regente, na menoridade da filha, D. Maria da Glória, e jurou a Carta Constitucional na Sala do Trono do Paço da Ajuda, em 1834. Ao longo do reinado de D. Maria II e do curto reinado de D. Pedro V, que fixaram residência nas Necessidades, o Paço da Ajuda assumiu um plano secundário.

Em 1861, subiu ao trono o Rei D. Luís I, pela morte de seu irmão.

No ano seguinte, 1862, D. Luís I (1832 -1889) e a sua mulher, a Rainha D. Maria Pia de Sabóia (1847 - 1911), fixaram residência oficial no Palácio da Ajuda que adquiriu, finalmente, a verdadeira dimensão de “paço real”, tendo originado diversas remodelações do interior, a nível de higiene e da privacidade.

Foi, então, iniciada uma longa campanha de reformulação que se estendeu a diversos níveis, de que destacamos as pinturas, bem como a alguns dos elementos decorativos.

A nova disposição e decoração das salas foram entregues ao arquiteto Joaquim Possidónio Narciso da Silva.

Datam do reinado de D. Luís I, a criação e instalação da Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda, inaugurada no dia 16 de Outubro de 1867, no dia do 20.º aniversário da Rainha D. Maria Pia, que passou a estar aberta ao público em geral aos domingos, entre as 10 e as 16 horas²⁰⁹, em 1869, bem como do Museu de Antiguidades e Gabinete de Numismática²¹⁰. Em 1880, dá-se a transferência da Biblioteca da Ajuda para o próprio edifício do Paço Real da Ajuda (Soares, 2016, pp. 16-18)²¹¹.

Foi, também, durante o reinado de D. Luís I que se procedeu à recuperação do Jardim Botânico da Ajuda, que, em paralelo com os trabalhos na Tapada da

²⁰⁹ Ficando reservados os dias de semana para a Família Real e seus convidados e para os artistas e académicos, quer para estudo, quer para exercícios de cópia (Soares, 2016: 18).

²¹⁰ O Rei D. Luís I fez a aquisição, na década de 60, da coleção de numismas de Teixeira de Aragão, nomeado conservador do Gabinete de Numismática- No ano de 1899, após a morte do rei, Teixeira de Aragão entregou à Administração da Fazenda da Casa Real o núcleo de moedas e medalhas que pertenciam à Casa Real (Soares, 2016: 20 e 21).

²¹¹ Lembremos que Alexandre Herculano foi nomeado por D. Fernando II, em 1839, Bibliotecário-Mor das Bibliotecas régias da Ajuda e das Necessidades [Biblioteca da Ajuda](#)

Ajuda, fez aumentar o número de equipamentos culturais e científicos disponíveis naquela zona da cidade (Soares, 2016, p. 22) e a Ajuda assume-se como um espaço privilegiado, no que respeita à concentração de estruturas ligadas à investigação e à divulgação cultural, um “local incontornável no panorama expositivo nacional, da maneira mais alargada possível, pois abarcava eventos desde as Belas-Artes até à Agricultura” (Soares, 2016, pp. 16-25), tendo o Pavilhão de Exposições da Tapada Real da Ajuda um papel crucial.

A morte de D. Luís I, em 1889, e o facto de D. Carlos não ter abraçado os projectos do pai, fez com que a vida agitada do Palácio da Ajuda se tivesse alterado profundamente, permanecendo aí, como habitantes, a viúva D. Maria Pia e o seu filho mais novo, o Infante D. Afonso. Gradualmente, os equipamentos foram perdendo importância, e acabaram mesmo por ser encerrados os espaços do Paço Real da Ajuda, a exemplo do Gabinete de Numismática/Museu de Antiguidades e Galeria de Pintura.

A partir de 1908, o Palácio da Ajuda funcionou apenas para a realização de cerimónias de Estado.

Em 1910, com a implantação da república e consequente exílio da família real, o Palácio foi encerrado.

A 13 de Outubro de 1910, José Relvas, Ministro das Finanças do Governo Provisório da República Portuguesa, criou uma Comissão de arrolamento²¹² dos

²¹² “Esta comissão integra personagens reconhecidas do meio patrimonial e artístico, diretamente envolvidos na produção de novas orientações e formas de agir relativamente ao património, tanto imóvel como móvel, nas últimas décadas da monarquia constitucional em que pontuavam o Conselho dos Monumentos Nacionais (CMN) e a Academia Real de Belas Artes (ARBA), assessorados por funcionários do Estado. A comissão presidida por António dos Santos Lucas, professor da Escola Politécnica, tem como vogais membros da ARBA: João Barreira, Luciano Martins Freire e Columbano Bordalo Pinheiro; membros do CMN: Anselmo Braancamp Freire e José de Figueiredo, bem como José Pessanha e o arquiteto Raul Lino. O representante da Família Real deposta é o Eng. Fernando de Serpa Pimentel, adjuvado pelo então almoxarife do Paço das Necessidades, Mariano Marçal da Silva Reis. Integram igualmente a comissão o 1º oficial da Direção Geral da Estatística e dos Próprios Nacionais, Joaquim Freire dos Santos Calado e o amanuense Ludgero de Lima e Quina.

Esta comissão tem como missão inventariar todos os bens móveis, que seriam divididos entre os que eram propriedade privada e os que pertenciam ao Estado.

Cabe também a este grupo de especialistas decidir quais os bens que, pelo seu valor artístico ou arqueológico, não poderiam ser entregues ao representante legal dos Bragança, mesmo que confirmado o direito à propriedade. Esta disposição tem por base legislação, entretanto publicada, que salvaguarda a saída do país de bens considerados de relevância artística ou arqueológica (Monge, 2013: 69)

bens existentes nos Paços Reais, cujo objetivo seria o de considerar o valor histórico, arqueológico ou artístico dos bens, que não deveriam sair do país, ainda que fossem considerados como propriedade particular de algum dos membros da Família Real Portuguesa²¹³. Por portaria de 26 de Janeiro de 1911, foi nomeado, para orientar o arrolamento, o juiz João Taborda de Magalhães, que determinou o início dos trabalhos para o dia 30 de Janeiro desse mesmo ano²¹⁴. Depois de um período de visitas com acesso restrito, abriu ao público em 20 de Agosto de 1968, passando a funcionar como museu, onde se podem reviver ambientes oitocentistas e visitar as importantes colecções de artes decorativas dos séculos XVIII e XIX: dos têxteis ao mobiliário, passando pela ourivesaria e cerâmica, bem como pela pintura, escultura.

O andar nobre da Ajuda manteve-se reservado para a realização de cerimónias oficiais.

Em muitos dos elementos decorativos que fazem parte do seu acervo, quer na pintura, escultura, quer, por exemplo, nos seus relógios ou candelabros, se podem encontrar elementos mitológicos. Contudo, é na decoração das suas paredes e tectos que a mitologia está mais presente, merecendo visita detalhada.²¹⁵

²¹³ Soares, 2016: 40-41.

²¹⁴ A tese de doutoramento de Luís Filipe da Silva Soares dá-nos conta das implicações que teve para os espaços reais “Por portaria de 26 de janeiro de 1911 foi nomeado para orientar o arrolamento do antigo Paço da Ajuda o juiz João Taborda de Magalhães, que determinou a 28 de janeiro de 1911 o início dos trabalhos para 30 de janeiro de 1911. A partir de então foi sendo feito o inventário judicial de todos os bens existentes no Palácio Nacional da Ajuda, com descrições mais ou menos exaustivas, de modo que não surgissem quaisquer dúvidas acerca da identificação dos objetos. Seria este juiz quem, juntamente com Adelino Augusto Simões de Sampaio, escrivão de direito¹⁹⁸, e José Elysio Cabrita Junior, oficial de diligências, faria um inventário judicial diferente dos demais, uma vez que apresenta descrições mais elaboradas, incluindo informações adicionais acerca dos bens arrolados” (Soares, 2016: 5).
<https://run.unl.pt/handle/10362/20420->

²¹⁵ Para informações de carácter geral, poder-se-á ver “Palácio Nacional da Ajuda”:

<https://www.youtube.com/watch?v=dNIVsHkMKfc>

GAPNA | Palácio Nacional da Ajuda | Sala do Trono

<https://www.youtube.com/watch?v=oSBY5ZAhcgo>

e Visita Guiada ao Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa: Portugal

<https://www.youtube.com/watch?v=Jq6C04ZEvS4>

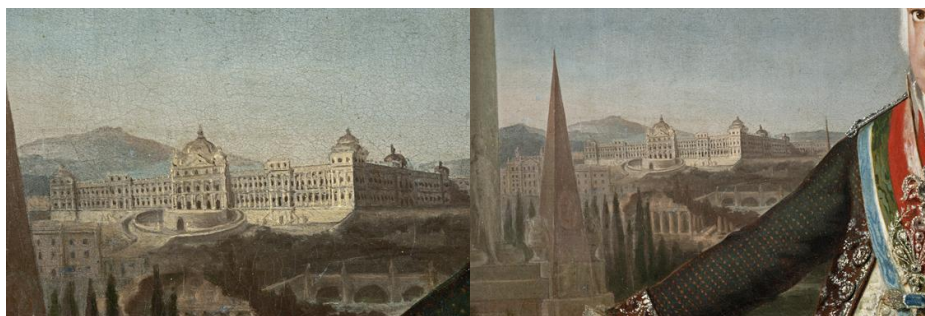


Fig. 27 - Pormenor do Retrato do Príncipe Regente com representação do aspecto que o Palácio teria tomado se concluído (1802) Domingos Sequeira (1768, Belém-1837, Roma).

O Palácio Nacional da Ajuda continua a ser cenário das cerimónias protocolares de representação de Estado.

Na ala norte do palácio, estão instaladas a Biblioteca da Ajuda e a Galeria de Pintura do rei D. Luís I, funcionando na ala sul, o Ministério da Cultura e algumas entidades por ele tuteladas.

No que respeita ao tema desta tese, a intervenção efectuada no século XIX do Palácio da Ajuda com pinturas de Cyrillo Wolkmar Machado (1748-1823), é um exemplo de como se leva ao expoente a relação com as divindades, quando o próprio rei, D. João VI, é representado a regressar a Portugal vindo do Brasil, no carro do deus dos Mares com todo o seu séquito de Tritões, Nereidas e Tágides, as ninfas do Tejo.

No Palácio Nacional da Ajuda, a pintura da entrada da família real no Tejo, onde Tritões anunciam a dupla realeza, a humana e a divina, é uma obra interessantíssima. O príncipe regente vem sentado no carro de Neptuno que lhe cede o lugar e é acompanhado pelo séquito do rei dos Mares, ou seja, rodeado de Nereidas e Tritões.

Mas o Palácio está todo ele impregnado de cultura clássica.

A "Entrada triunfal da Família Real no Tejo", tecto da Sala Grande de Espera, da autoria de Cyrillo Volkmar Machado (Lisboa, 1748 - 1823)²¹⁶, onde Tritões anunciam a dupla realeza, a humana e a divina, é uma obra paradigmática.

Cyrillo Wolkmar Machado conseguiu aqui, em muitos outros locais²¹⁷, pôr em prática o seu ideário neoclássico. O "Conselho dos Deuses", no tecto da Sala D. João VI, da autoria de Arcângelo Foschini (1771-1834) e "Neptuno é informado por Mercúrio da realização do conselho", na mesma sala, são uns dos exemplares conhecidos com esta temática, em território nacional.

Mas o Palácio da Ajuda, no que respeita à mitologia, não se fica apenas pelas suas pinturas sobre tela, a exemplo das pinturas sobre tela de Cyrillo Volkmar Machado, ou parietais, semeadas de Apolos e Mercúrios, funcionando, em alguns casos, como alegorias das figuras pátrias, a exemplo das belíssimas representações de Apolo, no tecto da Sala do Trono, da autoria de Manuel Piolti (concepção), Máximo Paulino dos Reis (execução), datado de c. 1825, Neptunos, Vénus e outras entidades mitológicas.

Aliás, como não poderia deixar de ser, a colecção do Palácio hoje visitável é constituída por exemplares artísticos das antigas colecções reais, datados dos séculos XVII e XVIII, e por um diversificado conjunto de objetos ao serviço da Família Real, durante os últimos 50 anos da Monarquia portuguesa.

²¹⁶CyrilloWolkmar Machado, "Pintor ao Serviço de S. Magestade. O Senhor D. João VI", como se apresenta na obra Collecção de Memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos Estrangeiros, que esiiverão em Portugal

"Julgamos fazer á Pátria, e á Gloria Nacional algum serviço publicando estas Memórias, que seu Authorrecolheu com summo trabalho, e que a sua modéstia, e natural encolhimento não ousou publicar em sua vida. Ninguém poderá duvidar, que são entre nós mui escassas, e até eneditas as noticiasde todos aquelles Artistas, que ennobrecêrão a Nação por meio de suas Obras, e quando os Vasaris, RafaeisSopranes, Rossis, Leonardos d'Vinci, e Palominos se occuparão em deixarem á posteridade hum monumento precioso, e durável de todos aquelles homens, que honrarão as Artes; tem havido entre nós o mais ingrato silencio, não perpetuando a memoria de muitos Portuguezesnellas insignes". p.

"Cada huma destas escollas tem certos signaes característicos: a Romana, que reconhece por chete a Rafael, e em cujo território se conservão ainda os soberbos, e bellissimos restos da grandeza Romana, e da sciencia dos Gregos, distingue-se pela elevação, e nobreza das idéas, magnificas composições, grandioso, elegante, e correto desenho. Florença, que foi o berço da arte na sua segunda infância, e que deo o ser a tantos" homens famosos, e ao Bonarota que vale por muitos, também se distingue na majestade das suas invenções, e na regularidade, e sciencia do desenho" p. 4

<https://archive.org/details/collecodemem00machuoft/page/n19/mode/1up>

²¹⁷É de sua autoria o projecto da Cadeia da Relação do Porto. Executou também pinturas no Palácio de Mafra, nomeadamente, em tectos. Nas obras do palácio de Mafra, foi sempre consultado em aspectos relativos à pintura e arquitectura.

Os seus objectos decorativos²¹⁸, como a extraordinária estátua de Leda e o Cisne, datada de 1869, da autoria de Cesare Sighinolfi, ou mesmo das Estações do Ano, produção em faiança da Real Fabrica do Louça do Rato, já do século XIX; o mobiliário, as tapeçarias²¹⁹, designadamente as tapeçarias europeias setecentistas como “Triunfo de Baco”²²⁰ e “Triunfo de Minerva”²²¹, da série “Triunfo dos Deuses”²²², da oficina de Oficina de Urbanus Leyniers, Manufatura de Bruxelas - Atelier de Daniel Leyniers (Flandres 1669-1728) e Urbain Leyniers (Flandres, 1674-1747) e datada de 1728-1729 d.C. ; a tapeçaria “Aquiles arrasta o cadáver de Heitor”; cujo autor dos cartões, datáveis de 1726-1730, é Jan van Orley (1665-1735) e Augustin Coppens (1668-1740), tendo como mestre tapeceiro, Jan-Frans van der Borcht (1697-1774). A tapeçaria foi executada na Oficina dos Van der Borcht (ou Borcht), Bruxelas, entre 1726-1761, e ainda as tapeçarias de Jan van Orley (1665-1735) dedicadas ao Rapto de Helena (Nº Inv. 499) e a episódios da Guerra de Tróia²²³.

As tapeçarias foram, pois, um veículo importante das linguagens iconográficas em torno da mitologia, a partir do Renascimento. “A tapeçaria (...), em particular em centros de produção flamengos e franceses, chegou em tempos a rivalizar com a pintura, elegendo do mesmo modo como temas favoritos os episódios bíblicos, a mitologia clássica e a história antiga. Em especial desde o século XVI, graças à impressão dos textos originais e à tradução dos autores gregos e latinos, como Plutarco e Tito Lívio, as vidas e os feitos dos chefes políticos e

²¹⁸ Escultura. Palácio Nacional da Ajuda.

<https://www.palacioajuda.gov.pt/paginas/a2220bc9>

²¹⁹ Têxteis. Palácio Nacional da Ajuda.

<https://www.palacioajuda.gov.pt/paginas/9186f78e-texteis>

²²⁰ Pertencente ao acervo da Casa Museu Medeiros e Almeida, há uma tapeçaria “O Triunfo de Baco” também da Manufatura de Bruxelas : Atelier de Daniel Leyniers (Flandres 1669-1728) e Urbain Leyniers (Flandres, 1674-1747)

Cartão: Augustin Coppens (Flandres, 1668-1740), c. 1717. Bruxelas, ca. 1720. Faz parte da série “O Triunfo dos Deuses e das Deusas”.

<https://www.museumedeirosealmeida.pt/pecas/tapeçaria-o-triunfo-de-baco-1720/>

²²¹ O autor dos cartões datáveis de 1716-1717 é Jan van Orley (1665-1735) e Augustin Coppens (1668-1740) e o mestre tapeceiro: é Urbanus Leyniers (1674-1747). Foi executada Nas Oficinas Leyniers-Reydam, Bruxelas, entre 1728-1729.

Têxteis. Palácio Nacional da Ajuda. <https://www.palacioajuda.gov.pt/paginas/9186f78e-texteis>

²²² É o rei D. João V que encomenda ao atelier dos irmãos Leyniers várias tapeçarias, algumas delas perdidas durante o terremoto de Lisboa de 1755 (como a série das alegorias) e outras, como o Triunfo de Marte e o Triunfo de Minerva, da série Triunfo dos Deuses e das Deusas que ainda se conservam no Palácio de Ajuda.

²²³ RAIZ

militares da Antiguidade alcançam tal notoriedade na Europa que não podiam deixar de cativar a atenção de artistas e mestres tapeceiros.” (Ferreira, 2017, p. 123).

Atentemos que muitos destes pintores do Renascimento eram, ao mesmo tempo, arquitectos, escultores, gravadores, escritores e mesmo editores. Apenas para exemplificar, lembremos o exemplo publicado por Clara Serra sobre a tapeçaria do flamengo Pieter Coecke van Aelst (1502-1556), artista deveras multifacetado, escultor, pintor, arquiteto flamengo²²⁴.

Autor de uma célebre tapeçaria hoje pertencente aos fundos da Fundação Calouste Gulbenkian, “Vertumno e Pomona”²²⁵, cujo tema foi tomado das *Metamorfoses*, de Ovídio, como veremos adiante, e que serviu de base a inúmeras réplicas e de trabalhos posteriores²²⁶, sendo conhecido um outro exemplar em território português, datado do século XVII²²⁷.

Fazendo actualmente parte do acervo do Museu de Lamego, outrora pertencente ao paço episcopal dos bispos de Lamego, há um conjunto de tapeçarias de origem flamenga, considerada como a mais importante que se conserva em Portugal.²²⁸ Na sua maioria centram-se em temas mitológicos, sendo quatro deles dedicados à história de Édipo.

Mas há ainda uma miríade de objectos, como relógios com alusões a Crono, ou mesmo os utensílios de mesa, a exemplo dos paliteiros em prata dourada representando a figura de Neptuno e de Anfitriote, do 2.º quartel do Século XIX, que são uma lição viva de como a mitologia impregnou o gosto palaciano dos

²²⁴ <https://dejonckheere-gallery.com/artists/pieter-coecke-van-aelst/>

²²⁵ Serra, Clara (2023) “Vertumnus and Pomona. Museu Calouste Gulbenkian” [Vertumnus and Pomona - Museu Calouste Gulbenkian](#)

²²⁶ Veja-se a tapeçaria do Royal Palace, Madrid (TA-17/II, 10004061)

A Master of Design, A Master of Tapestry: Recognizing Pieter Coecke van Aelst - The Metropolitan Museum of Art ([metmuseum.org](https://www.metmuseum.org))

²²⁷ Veja-se ainda a Tapeçaria com o mito de Vertumno e Pomona (?). N.º Inv. 75 Tap Centro de Fabrico: Países Baixos, Bruxelas. Oficina / Fabricante: Jan Frans van der Hecke 1680 d.C. - 1695 d.C. Museu Nacional de Arte Antiga; a tapeçaria de ALBERT, E. Lembach, F. von. Século XIX d.C. do Palácio Nacional da Ajuda e a tapeçaria do Museu Calouste Gulbenkian, “Vertumno e Pomona”, segundo cartões atribuídos a Pieter Coecke van Aelst (c. 1544). Bruxelas, 1548-1575.

<https://gulbenkian.pt/.../colecacao-com.../vertumno-e-pomona/>

²²⁸ [Tapeçarias Flamengas – Museu de Lamego](#)

séculos XVIII e XIX. Mas também é expressiva a presença da mitologia em muitas das pinturas que fazem parte do acervo do Palácio Nacional da Ajuda.

Contudo, é no seu Património Integrado, nas pinturas parietais, que se destaca o grande fulgor de pinturas de temas mitológicos, mas também alegóricos. José da Cunha Taborda deixou-nos um notável Apolo rodeado pelas Horas, no tecto da “Sala dos jantares grandes” e é de Norberto José Ribeiro a pintura localizada na “Escadaria do Cortejo”, “Apolo e as Musas”, datada também do século XIX. No centro desta última pintura, encontra-se o deus Apolo, facilmente reconhecido com a sua lira, e nos topos Norte, Sul, Este e Oeste, oito Musas com a indicação dos seus nomes. Está ausente Melpómene, a musa da tragédia que se faz representar por uma máscara trágica, a cabeça rodeada de folhas de parreira e calçando coturnos. Cada uma traz o objeto que lhe está associado, excepto Clio, Calíope e Polímnia. As Musas representadas são: Urânia, Calíope, Terpsícore, Polímnia, Erato, Clio, Euterpe e Talia.

Igualmente notáveis, são as pinturas do tecto e paredes da sala de D. João VI, da autoria de Arcângelo Foschini (1771-1834), onde se mistura a mitologia e a alegoria, a exemplo da “Alegoria do Feliz Regresso de D. João VI”, na parede poente, um exemplar que, por si só, mereceria um estudo individualizado. Nela, está figurada Atena/Minerva, à direita do monarca, que lhe apresenta as Bases da Constituição. Sobre ele paira a Felicidade Eterna. D. João VI surge no carro de Neptuno, seguido dos restantes membros da família real, a rainha Carlota Joaquina e os seus filhos. À sua esquerda, o Valor indica-lhe o trono, na presença da Lusitânia, sentada mais abaixo. O rei é a figura central da composição, e, em volta, encontram-se personificações alegóricas. O rei está sentado numa concha marinha e ladeado por Neptuno e Oceano, acompanhados por Tritões. No céu, surgem Eroses. A composição incluiu o Tejo, à sua direita, trazendo palmas nos braços para distribuir pela população que manifestava apoio ao monarca. Portugal, na figura de Lísia, destaca-se de entre todos para estender ao rei a primeira folha de palma. Ao alto, já no plano celestial, entre Lísia e o rei, surgem, também, Nereides na água, à frente do coche real.

Do mesmo autor são os Altas com os quatro continentes.



Fig. 28 - Pintura "O Conselho dos Deuses", Sala D. João VI

Arcângelo Foschini, (1771, Lisboa-1834)

Em muitos dos elementos decorativos que fazem parte do seu acervo, quer na pintura, escultura, quer, por exemplo, nos seus relógios ou candelabros, se podem encontrar elementos mitológicos.



Fig. 29 - Leda e o Cisne, datada de 1869, da autoria de Cesare Sighinolfi. Réplica executada por B. del A Paris Chez N. Bonnard da obra "Cupido e Psyché" de António Canova, cujo original de encontra no Louvre.

N.º Inv. 43259. Palácio Nacional da Ajuda.

5 – Antecedentes da Investigação

O interesse pela mitologia já se manifestava de forma escrita em 1995 quando na *Revista de Arqueologia*, nº 169, Madrid, publicámos uma pátera romana, proveniente de Lameira Larga, Penamacor, com a representação dos mitos um dos mais marcantes, em torno do herói Perseu, plasmado numa peça de qualidade ímpar, encontrada com um conjunto notável, procedente de uma sepultura romana, encontrada no lugar da Lameira Larga, Aldeia do Bispo, Penamacor²²⁹.

Posteriormente o estudo deste conjunto foi actualizado²³⁰, uma vez que, após a sua edição, os materiais arqueológicos que faziam parte do conjunto foram objecto de nova análise pelo investigador José Cardim Ribeiro e por Jeannette U. Smit Nolen, publicado no catálogo da exposição *Religiões da Lusitânia - Loquuntur Saxa*, Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa 2002, pp: 503 e 526, tendo sido efectuada, entretanto, uma revisão à sua ficha de inventário no Museu Nacional de Arqueologia (Au 690).

Não nos deteremos neste ponto à sua análise, que desenvolveremos num outro capítulo, pois é, sem dúvida um exemplar muito expressivo do ponto de vista arqueológico e marcante para o estudo da mitologia, em território nacional.

Em data posterior, e dando continuidade a um levantamento, iniciado em 2007, em Miróbriga, foram publicados dois estudos referentes à *Mitologia e Espécies Vegetais e Animais do Sítio Arqueológico de Miróbriga*, na *Revista Abelterium*, em 2018, tendo como base o estudo efectuado pela empresa “Mãe d'Água” das espécies animais e vegetais actualmente existentes em Miróbriga, que fez o seu

²²⁹O Tesouro de Lameira Larga, parcialmente adquirido pelo Estado Português, procede de uma sepultura romana, encontrada no lugar da Lameira Larga, Aldeia do Bispo, Penamacor. No primeiro artigo publicado em 1909 por Santos Rocha no *Archeologo Português*, XIV (1909, pp: 44-49), era transcrita a carta do descobridor e as condições em que se encontrou o Tesouro, em 1907, designadamente "Os objectos estava dentro de uma caixa de chumbo (...) que estava dentro de uma escavação na rocha aberta ... " e coberta com três vigas de ferro sobre as quais havia telhas e tijolos. Na altura da publicação de Santos Rocha, o tesouro era constituído por dez objectos, cinco metálicos, três vítreos e dois cerâmicos, pertencentes a um particular. Nessa nota eram descritos sumariamente cada um deles e publicadas as suas fotografias.

²³⁰ Barata, M. F. "O Tesouro Romano de Lameira Larga". *Revista Ebvrobriça*, IX, Fundão, 2018.

elenco, bem como os estudos publicados relativos a determinados achados arqueológicos florísticos e faunísticos. Em fase recente, em 2024, publicámos o livro *Flora e Fauna de Miróbriga: referências literárias, arqueológicas e mitológicas*, da editora Lema d'Origem.

Na sequência do levantamento acima referido, tentámos fazer a associação das referências escritas, na literatura latina, e iniciámos o moroso trabalho de fazer a associação com as divindades greco-romanas²³¹.

O projeto “Aprender Mitologia nos Museus, Palácios e Jardins” da Associação Clenardus: Promoção e Ensino da Cultura e Línguas Clássicas²³², Grupo de Cultura²³³, surgiu em 2017, e tinha como objectivo principal desenvolver um conjunto de actividades que visam o estudo da Mitologia Clássica, através da Literatura, da Arqueologia e da História de Arte.

A estratégia para o desenvolvimento do projeto passava por organizar visitas orientadas a espaços onde a mitologia estivesse presente, realizar encontros e acções de Formação e elaborar um banco de dados temático, embora tenhamos sentido, desde o início, que o mesmo teria que ser faseado, muitas das quais foram asseguradas por nós.

O Projeto iniciou a sua concretização, em 2018, com um conjunto de ações realizadas no Palácio Nacional da Ajuda e no Museu Nacional dos Coches, no Palácio Nacional da Ajuda e no Museu Municipal de Loures. Gradualmente estendeu-se a outros locais, através da participação no “Festival Romano”, em Braga, em actividades promovidas pelo Museu de S. Miguel de Odrinhas, Sintra; no Festival Romano de Alter do Chão; no Colégio Militar - Palácio de Mesquitela; no Museu da Fundação da Cidade Romana da *Ammaia*, Marvão, no

²³¹ Barata, M. F. (2018) *As Espécies Vegetais de Miróbriga e a Mitologia*. Referências Literárias e Arqueológicas. *ABELTERIVM* | Volume IV | Novembro, pp. 9-79

Barata, Maria Filomena (2018) *ABELTERIVM* | Volume IV | Novembro. pp.. 81-16

²³² Associação criada em 17 de Agosto de 2016, "tem por objectivos a divulgação, dinamização e aperfeiçoamento do

estudo das línguas e culturas clássicas; a formação contínua e a actualização científica de professores; promover e desenvolver experiências e técnicas didáctico-pedagógicas inovadoras no ensino das línguas e culturas clássicas; fomentar contactos e trocas de experiências entre os seus associados; apoiar científica e pedagogicamente os associados; estabelecer relações com professores e outras associações, nacionais ou estrangeiras"

<https://clenardus.com/regulamento-interno/>

²³³ Barata, M.F. "Aprender Mitologia nos Museus, Palácios e Jardins". Ensino de Historia Antiga. *Revista Herodoto*. Nº 6. 2021.]

Museu Arqueológico Municipal do Fundão e no Museu Municipal de Serpa, entre outras²³⁴. Também se efetuaram várias ações de formação e visitas orientadas a outros jardins de Museus e Palácios portugueses, a exemplo da Quinta da Regaleira; da Quinta de Ribafria; do Palácio de Queluz; do Museu da Cidade/Teatro Romano e, em fase mais recente, no Palácio Beau Séjour.

Foram ainda realizadas várias conferências, acções de formação, visitas temáticas, centradas na mitologia (Anexo III), que foram devidamente partilhadas.²³⁵

Este projecto permitiu-nos, sem dúvida, ter uma melhor percepção da grandiosidade das expressões iconográficas mitológicas, em território nacional, tendo-se decidido por centrar-nos num conjunto específico.

Devido à Pandemia que com que nos confrontámos, a partir de 2020, muitas das iniciativas nos museus tiveram de encontrar alternativas não presenciais, tendo-nos socorrido dos meios que se pudessem disponibilizar online, designadamente através da criação de quizzes (inquéritos) e exposições virtuais.

Entre 2018 e 2023, foram ainda concebidos ou dados vários contributos para a execução de exposições virtuais para a *Google Arts and Culture*, elaboradas com a nossa participação, designadamente: “O Longo Caminho de Baco - Uma longa Viagem: os Coches e os seus Mitos²³⁶”; “Os Coches com representações mitológicas: Coches da Embaixada de D. João V ao Papa Clemente XI (1716)”²³⁷; “O Mosaico das Musas”²³⁸ e ainda um conjunto de quizzes, que, embora iniciados em 2021, continuaram a ser elanorados ou actualizados até à presenta data²³⁹.

²³⁴ Aproveitamos para renovar o agradecimento a todas as entidades mencionadas ao longo deste trabalho, que nos permitiram que fosse possível o desenvolvimento deste projecto, salientando o Museu Nacional de Arqueologia, o Museu Nacional dos Coches, o Palácio Nacional da Ajuda, que nos acompanham mais proximamente.

²³⁵ Consultáveis aqui: (2) Filomena Barata - Academia.edu

²³⁶ O longo caminho de Baco. <https://artsandculture.google.com/story/RQVhVYOEdBgfJQ>:

²³⁷ Mitologia nos Coches <https://artsandculture.google.com/story/VQWR3YZJ242zlg>

²³⁸ Exposição *O Mosaico das Musas* (2019), com a colaboração do Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa.

<https://artsandculture.google.com/story/nwUhQmZJFCVilg>

²³⁹ As Quatro Estações

<https://docs.google.com/forms/d/1kyoosljuTOFY8sGxtVGxtcQkGLnC6KNquTAyl2z-n-c/edit>

Coche de D. Maria Francisca Benedita

Mito online IV - Coche de D. Maria Francisca Benedita - Google Forms

6 – Estado da Arte

Embora exista muita informação avulsa ou monográfica, datada dos séculos XX e XXI, sobre os espaços a que nos prenderemos mais aprofundadamente, só em fase recente se deu a conhecer uma síntese mais abrangente, fruto de um levantamento mais sistemático dos elementos mitológicos existentes nos Museus, Palácios e Jardins, através de uma publicação de Antonio Navarrete Orcera - *La Mitologia en los Palacios Portugueses. Siglos XVI a XX* Mazu Press, editada em 2021. Esta edição, não pretendendo ser exaustiva, veio alterar o estado de coisas, permitindo demonstrar a importância que assumem os temas mitológicos em território nacional, sobretudo a partir de finais dos séculos XVII e XVIII, altura em que passam a estar presentes na arquitectura e em todas as áreas decorativas: na pintura, na azulejaria, na tapeçaria, no mobiliário, nos objetos do quotidiano e também na decoração de viaturas hipomóveis.

Antonio Navarrete Orcera, que produz e organiza a obra, num único volume, por espaços administrativos - Regiões e Distritos - dá-nos a conhecer 201 edifícios, num estudo minucioso de 575 figuras mitológicas e alegóricas. Apenas na Região de Lisboa estão integrados 108 espaços, 88 dos quais pertencentes à

Afrodite/Vénus

https://docs.google.com/forms/d/1OePurzf8clk4iDFMOeBxqKwLU_L_j-CX3l6JY70ASFE/prefill
As "Religiões da Lusitânia. Loquuntursaxa".

<https://docs.google.com/forms/d/1h4uXnmTiUZV1i16Me5eqjwYNDfNDA05jFBP-NPL77jI/edit>
Os Deuses e a Música.

https://docs.google.com/forms/d/1440B_HfvcN--n4zt2laQ6LNRxzZxR_05G5zlgIh9muo/prefill
Exposição "O Mosaico das Musas" (2019), com a colaboração do Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa.

<https://docs.google.com/forms/d/1uOBKQqjtlhGLhBQ4e1rCztrmaM4gEXEvF7kD2iGuZp0/edit>
A Mitologia no Palácio da Mitra ou Palácio dos Arcebispos Santo Antão do Tojal, Loures.

https://docs.google.com/forms/d/19knzDhW_krTXXHGM2i0X_PzDx0aKQvMeDPOToHoKqNc/edit

Aprender Mitologia nos Museus - Baco e Príapo

<https://docs.google.com/forms/d/19ukpHX8clbdJFYMWp7E5Y66ysUMCK-2H6qyNEcp5EM/prefill>

A Medusa

<https://forms.gle/6e2HGQDBiX9rsaEn6>

Os Coches da Embaixada

<https://forms.gle/aY4k7AdL2PTyhyed8>

O Consílio dos deuses

<https://forms.gle/e1uokvRpVSJwWwEd9>

O deus Dioniso/Baco

<https://forms.gle/YBHhchR2yX1CAU2r9>

capital. Na cidade do Porto, é-nos dado percorrer 38 locais com representação de temas mitológicos, quer em espaços públicos, ou privados, com representação de temas mitológicos. São identificadas 575 figuras mitológicas e alegóricas.

A obra é ilustrada com 382 imagens que nos permitem identificar melhor as personagens. Possui Índice Remissivo de Figuras Mitológicas; Personagens Históricas e Alegorias.

Trata-se, há que o salientar, do primeiro levantamento feito com tal envergadura, em Portugal, de um grande rigor e capacidade de síntese, dando-nos uma dimensão mais exacta da importância que assumiram os temas mitológicos em Portugal.

<u>ÍNDICE REMISSIVO</u>		
<u>MITOLOGÍA</u>		<u>HISTORIA</u>
VENUS: 77	ANFITRITE: 25	ALEJANDRO M: 6
DIANA: 74	ENEAS: 23	LUCRECIA: 4
APOLO: 72	PERSEO: 23	CLEOPATRA: 4
MERCURIO: 55	EUROPA: 23	<u>ALEGORÍA</u>
CUPIDO: 51	CERES: 23	PINTURA: 26
MINERVA: 49	FLORA: 21	ARTES: 25
HÉRCULES: 45	DAFNE: 18	EUROPA: 23
JÚPITER: 43	ACTEÓN: 18	JUSTICIA: 19
NEPTUNO: 41	POMONA: 17	PRIMAVERA: 19
JUNO: 35	PARIS: 15	VERANO: 17
BACO: 30	LEDA: 14	OTOÑO: 17
ADONIS: 27	NEREIDAS: 14	VIRTUD: 17
MARTE: 26	ATALANTA: 13	ESCULTURA: 17
VULCANO: 26	ULISES: 11	COMERCIO: 16
	TÁGIDES: 6	ABUNDANCIA: 14
	LISIA: 3	HISTORIA: 13
		INVIerno: 12
		VERDAD: 10

Fig. 31 - Quadro esquemático das divindades representadas em Palácios Portuguesas, segundo a publicação de Antonio Navarrete Orcera (2021). La Mitologia en los Palacios Portugueses. Siglos XVI a XX

Apenas a título comparativo, embora correndo o risco de cometer algum anacronismo, pois as influências de época recente têm origens muito diversas, podemos verificar recorrências em algumas divindades com franca representatividade na Hispânia em Época Romana, sendo Júpiter, Liber, Diana,

Vitória, Hércules, Mercúrio, Vénus, Marte, Minerva e as Ninfas as mais representadas, nas fontes epigráficas, arqueológicas e numismáticas (Vázquez Hoys, 1995, p. 278 e tabela III).

Temos conhecimento, em data recente, através das redes sociais, que num recente trabalho que visa elaborar uma tese, através de uma bolsa de doutoramento da FCT, Programa "Ciência no Património Cultural", em parceria com Museus e Monumentos de Portugal, Ana Rita Lopes, voluntária do Museu Nacional dos Coches, desde 2021, se dedicará aos mitos que adornam os coches e as berlindas do século XVIII, visando a criação de um programa educativo para esse Museu.

Contudo, ainda não temos a possibilidade de fazer qualquer balanço sobre esse trabalho, porque se encontra em elaboração.

Em inícios do século XX, surgiu a primeira grande obra dedicada aos carros nobres e carruagens de Gala da autoria de Monsenhor Cónego J. M. Pereira Botto, *Promptuário Analytico dos Carros Nobres da Casa Real Portuguesa e das Carruagens de Gala*, Imprensa Nacional, 1905.

Dedicando-se à descrição minuciosa das “carruagens de gala”, nele podemos encontrar múltiplas referências à mitologia, constituindo-se, também, uma obra incontornável²⁴⁰.

Lembramos, aqui, a importância da exposição sobre “Escultura Romana”, inaugurada no Museu Nacional de Arqueologia, em 1980, onde se destacavam representações de divindades e que é fundamental, ainda actualmente, para o conhecimento não só do acervo do MNA, como das representações de índole religiosa.

No Museu Nacional de Arqueologia, a exposição "*Religiões da Lusitânia. Loquuntur saxa*", inaugurada a 27 de Junho de 2002 e aberta até ao encerramento do museu, em 2022, permitiu dar a conhecer as divindades dos

²⁴⁰ Segundo o seu autor “ao debuxar estas deficientes linhas não presumi de mim; apenas acquiesci e imprompto a um pedido, que era implicitamente uma ordem. Não escrevo uma obra, um livro mesmo: no sentido plenamente didactico do termo; é um lineamento, um simples elucidarico de uma primorosissima collecção de carros nobres, glossados sob o quadruplo ponto de vista : architectonico, mythologico, heraldico e historico. Mas um trabalho, por minguido que seja, é sempre um thesouro (...) já assim o proclamava a velha sabedoria da Grecia.” (Botto, 1909: 11).

povos que habitavam o território que veio a chamar-se, em Período Romano, Lusitânia, a maioria das quais de origem greco-romana, bem como outras importadas de lugares longínquos.

Embora muito criteriosa do ponto de vista científico, museográfico e museológico, não deixou muito espaço para uma maior exploração das narrativas mitológicas em contexto nacional,²⁴¹ pois praticamente ficava reduzida a comunicação à legendagem do mito, sem qualquer outra extensão.

Contudo, a publicação do catálogo da *Religiões da Lusitânia, Loquuntur saxa*, actualmente esgotado, permitia aprofundar os conteúdos da exposição e decifrar alguns dos mitos.

Ao longo dos anos, foram, felizmente desenvolvidas algumas iniciativas que ajudaram a colmatar essa lacuna, quer através de visitas temáticas, quer de Qcodes ou exposições virtuais²⁴² e, em 2021, a exposição foi adaptada, com a introdução de soluções de interatividade, usando a aplicação Zoomguide, que permitiu uma compreensão mais aprofundada dos objetos através de recursos auditivos²⁴³.

Inaugurada a exposição *Lusitânia Romana. Origem de dois povos / Lusitania Romana. Origen de dos pueblos*, no Museu Nacional de Arte Romano, em Mérida, entre 23 de Março e 30 de Setembro de 2015, e, posteriormente no Museu Nacional de Arqueologia, em Lisboa em 25 de Janeiro de 2016, integrada no programa cultural “Mostra Espanha 2015”, esta mostra tratava, entre vários aspectos, a componente religiosa da sociedade romana, organizando-se com os seguintes núcleos: I. O Olhar do Outro; II. O Contacto. O Impacto da Presença

²⁴¹A exposição “*Religiões da Lusitânia - Loquuntursaxa*” teve como comissário científico José Cardim Ribeiro.

²⁴² [Museu Nacional de Arqueologia, Lisbon, Portugal — Google Arts & Culture](#)

²⁴³ Foi uma proposta da start-up ZOOMGUIDE, uma plataforma “que permite a qualquer pessoa portadora de telemóvel androide, iphone, ou tablet, fotografar bens (objetos e não só) e receber no seu aparelho informações sobre aquilo que fotografou. Essa informação é disponibilizada via áudio nos idiomas disponibilizados, mas também através de uma imagem de texto e foto/s que pode ser guardada e partilhada nas redes sociais”.

De entre os 300 bens expostos na exposição foram seleccionados 40 cuja informação foi disponibilizada na plataforma”.

[Venha ouvir as pedras falar](#)

A partir de: <https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/?p=8791>

O Zoomguide contribuiu, sem dúvida, para dar uma maior acessibilidade aos conteúdos da exposição, embora apenas uma minoria de visitantes utilizasse a plataforma, muito possivelmente porque a linguagem utilizada era muito hermética (Barradas, 2022: 30).

Romana; III. A Plena Integração do Território Lusitano; IV. As Cidades Lusitanas; V. Viver em Sociedade; VI. A Economia e as Formas de Produção; VII. A Vida Rural; VIII. As Manifestações Religiosas e IX. A Lenta Transformação.²⁴⁴ O seu catálogo espelhava essa organização, havendo um capítulo (VIII) especificamente dedicado às manifestações religiosas.

Silvana Bessone assume algum pioneirismo com a criação do primeiro circuito mitológico a partir do Museu Nacional dos Coches, num artigo assinado em 2008, "De passeio com deuses e heróis", in *Actas do Colóquio Internacional, Mytos*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 2008, pp.103-118, tema que não tinha relevância no contexto expositivo.

Lamentavelmente, apesar da importância deste texto, ao centrar-se neste tema, um facto é que, em termos museológicos, não se sentiu qualquer repercussão.

O trabalho de João Vaz, *A Pintura Mural do Real Paço da Ajuda (1796-1833). Imagens do Poder*, datado de 2015, dedicando-se especificamente à pintura mural, não passa, por motivos inerentes às representações pictóricas nelas existentes, à margem da análise de alguns dos mitos, sendo, portanto, de consulta obrigatória.

Também o Palácio de Belém tem vários estudos dedicados à arquitectura e património integrado, alguns deles com referências relativas às representações mitológicas.

Contudo, não encontramos em nenhum dos objectos expostos senão breves legendagens.

Embora não especificamente dedicadas à temática que nos propusemos tratar, é verdade que são elemento de consulta indispensável todas as publicações do Museu da Presidência da República, sob a coordenação de Diogo Gaspar.

²⁴⁴A exposição *Lusitânia Romana. Origem de dois povos / Lusitania Romana. Origen de dos pueblos* foi comissariada por: José María Álvarez Martínez, Director do Museu Nacional de Arte Romano, Mérida; António Carvalho, Director do Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa; Carlos Fabião, Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Trinidad Nogales, Consejera de Educación y Cultura. Junta de Extremadura
<http://raiz.museusemonumentos.pt/Exposicao?exbID=38>

O Museu de Arte Antiga também tem dado um vasto contributo, no que respeita a temas mitológicos, expondo desenhos do seu acervo. Entre outras, chamamos a atenção para a exposição “No Olimpo com o desenho”, inaugurada em 2023 (04 Abr 2023 a 25 Jun 2023), comissariada por Alexandra Gomes Markl. Nesta mostra davam a conhecer-se vários pintores que, desde o século XVI, se dedicaram a narrativas sobre a mitologia grega e romana, a exemplo de Giuseppe Porta, conhecido por il Salviati (1520-1575); Marco Marchetti, nascido em Faenza (c. 1528-1588); Bartholomeus Spranger (1546-1611); Abraham Bloemaert (1564-1651); Giovanni Antonio Licinio, il Pordenone (c. 1483-1539); Louis Félix de La Rue (c. 1730-1765 ou 1777)²⁴⁵.

De alguma forma também pioneira, a Casa Verdades de Faria, hoje Museu da Música, tem vários estudos especificamente dedicados à mitologia, da autoria de Ana Paula Rebelo Correia, que, já na década de 90, se havia dedicado às fontes de representação dos azulejos portugueses, designadamente à importância das *Metamorfoses*, de Ovídio.

Será ao tema "*Histoires en azulejos: Miroir et mémoire de la gravure européenne. Azulejos barroques à thème mythologique dans l'architecture civile de Lisbonne. Iconographie et sources d'inspiration*", que dedicará, em 2005, a sua tese de doutoramento. Mas muitos outros artigos se seguirão sobre o mesmo tema, a exemplo de “Mitologia Greco-Romana nos Azulejos da Casa-Museu Verdades Faria”, *Revista de História da Arte*, FCSH-UNL, 2007, pp. 198-221.

Tendo sido projectada nos anos 1919-20, por Raul Lino para Jorge O’Neil, a Casa-Museu Verdades de Faria, localizada no Monte Estoril, reúne um conjunto de azulejos barrocos, formando silhares e ilustrando temas da mitologia greco-romana. Nesta casa, reúne-se um conjunto de azulejos barrocos, de finais do século XVII até meados do século XVIII, ilustrando temas da mitologia greco-romana, a maioria dos quais identificando episódios referidos nas *Metamorfoses*, de Ovídio. A sua origem é desconhecida, porque foram colocados nesta casa, sem se saber, até hoje, a sua proveniência exacta.

²⁴⁵ No Olimpo com o desenho. Disponível em [NO OLIMPO COM O DESENHO | Museu Nacional de Arte Antiga](#)

Contudo, apesar dos vários estudos efectuados, nenhum dos espaços acima referidos tem informação específica disponível, sobre esta temática, para os visitantes dos respectivos museus. Para além de ser sumária legendagem, no que respeita à identificação clara das narrativas mitológicas.

Mas teremos de recuar ainda muito mais no tempo, tendo em atenção que as *Metamorfoses*, de Ovídio, foram marcantes para toda a iconografia europeia, a partir do século XVII, e, claro está, para a iconografia nacional.²⁴⁶

Por tudo isso foram-no também para os materiais comunicacionais por nós elaborados, ou que pretendemos vir realizar, pois marcaram todas as expressões plásticas ocidentais.

Évora conhecerá a primeira tradução castelhana das *Metamorfoses*, realizada em 1574, por André de Burgos, uma reimpressão de uma edição de Sevilha de 1550, numa versão de Jorge de Bustamante.

Talvez, por ser, exatamente, um foco do Humanismo Português, Évora vai assumir-se, também, como o pioneirismo na representação de temas mitológicos e alegóricos, ou seja, de iconografia profana palaciana.

Será, também, Évora, onde André de Resende espelhará a sua relação com o Humanismo, que verá aparecer *As Sentenças para a Ensino e Doutrina do Príncipe D. Sebastião* (1554-1555), um códice escrito e iluminado em 1554-1555, que, actualmente, integra os fundos da Biblioteca de D. Manuel II no Palácio de Vila Viçosa. O compilador do códice foi André Rodrigues de Évora, humanista-latinista, mercador e homem de negócios, natural de Évora, que reuniu seiscentas e cinquenta e nove sentenças de autores clássicos, escolhidas entre as três mil e quatrocentas que acabara de publicar, da autoria de escritores como Aristóteles, Plutarco, Tito Lívio, Séneca, Plínio o Velho, Salústio, Quinto Cúrsio, Valério Máximo, Cícero, Túlio, Quintiliano, Suetónio, bem como Santo Agostinho, Santo Anselmo, Tertuliano, São Basílio, São Crisóstomo, São Gregório Magno, Cassiodoro, Isidoro, São Leão Papa e Erasmo de Roterdão (Serrão, 2023, p. 248).

²⁴⁶ Ovídio. *Metamorfoses*, Universidade de Coimbra s/d
<https://www.uc.pt/bguc/Documentos2017/Ovidio> · Ficheiro PDF

Curiosamente, André de Resende fará uma “fala” para D. Sebastião, na sua primeira deslocação a essa cidade, em 5 de Novembro de 1569.

As múltiplas traduções das *Metamorfoses* serão marcantes para toda a produção literária e artística, a partir de então, e as gravuras que as acompanhavam foram fundamentais à iconografia mitológica, designadamente a versão de 1557, ilustrada por Bernard Salomon²⁴⁷, tal como já defendeu Ana Paula Rebelo Correia, a propósito dos seus estudos referentes aos azulejos. Évora, como veremos, assumirá, também, embora bastante mais tarde, o seu pioneirismo no que respeita às traduções das *Metamorfoses*.

Totalmente disponíveis para consulta são as gravuras de Johann Wilhelm Baur (1600-1640) que desenhou 151 ilustrações para as *Metamorfoses*, que devem ter sido conhecidas pela primeira vez, em Viena, por volta de 1639, tendo sido novamente reeditadas. A edição disponibilizada *online* trata-se de uma versão impressa em Nuremberga, em 1703, que inclui a página com o título da edição de 1687²⁴⁸.

As imagens da edição de 1703 são acompanhadas pelo texto traduzido em inglês por John Dryden, Alexander Pope, Joseph Addison, William Congreve, sob a direcção de Sir Samuel Garth²⁴⁹.

Assim, a sua influência na pintura ou noutras artes plásticas faz-se, durante os séculos XVI e XVII, de forma indirecta, sendo a presença dos temas mitológicos mais constante a partir do século XVIII e XIX. O facto de não existir essa tradução integral em português não inibiu, contudo, a existência de cópias de traduções estrangeiras, como acima referido.

Os casos de azulejos com representações das *Metamorfoses*, de Ovídio, têm a influência das gravuras europeias, designadamente francesas, segundo Celso Mangucci²⁵⁰.

²⁴⁷ *La Metamorphose (Metamorphoses)*. Author: Ovid (43 B.C.:17 or 18 A.D.). Illustrated by: Bernard Salomon (c. 1508:- 1561). Printer: Jean de Tournes (French, 1504:1564) <https://collections.mfa.org/objects/157200>

²⁴⁸ *The Metamorphoses by Ovid*. Engravings by Johannes Baur. 1703. Disponível em <https://www.uvm.edu/~hag/ovid/baur1703/index.html>

²⁴⁹ The Ovid Project: Baur, 1703

<https://www.uvm.edu/~hag/ovid/baur1703/baur1703b1.html>

²⁵⁰ Cf. Mangucci, A. C. (2020) *História da azulejaria portuguesa, iconografia e retórica*. Évora:

Segundo Antonio Navarrete Orcera, no seu levantamento dos palácios portugueses, isso terá fortes repercussões das representações mitológicas em território português, onde poucos são os casos com essa temática dos séculos XVI e XVII, destacando o notável exemplo do Palácio dos Condes de Basto (Pátio de S. Miguel), em Évora, hoje propriedade da Fundação Eugénio de Almeida.

É sabido que o Palácio dos Condes de Basto, datado do século XVI, de influência italianizante, assume um certo pioneirismo no nosso território, no que respeita à pintura de índole alegórico-mitológica, devendo-se a Francisco de Campos, que assinou e datou, de 1578, uma das pinturas murais, bem como aos seus continuadores

A este tema não nos dedicaremos, porque já deveras estudado e publicado. Lembramos, no entanto, que o pintor Tomás Luís realiza pinturas em Évora e Vila Viçosa, em 1602-1603, quando pinta, possivelmente influenciado pelas gravuras de Bernard Salomon (Lyon 1557), Virgil Solis, para a edição das *Metamorfoses* (Lyon 1563), e para as *Metamorfoses* de Apuleio de Crispin de Passe (1602).

Aqui podem ser encontradas inúmeras pinturas alegórico-mitológicas, salientando-se a obra do pintor maneirista Francisco de Campos, bem como de outros artistas que continuaram a obra.

Entretanto, Johann Whilhelm Baur (1600-1640) desenhou 151 ilustrações para as *Metamorfoses*. Inicialmente, a obra surgira por volta de 1639, e foi reeditada várias vezes. A edição ilustrada por Whilhelm Baur foi impressa em Nuremberg em 1703.

Francisco José Freire (1719-1773), um padre oratoriano, foi um dos principais animadores do movimento estético-literário da Arcádia (onde adoptou o nome de Cândido Lusitano) e figura proeminente no âmbito das ideias estéticas em Portugal, na sua vertente literária, ligada à poética e à retórica.

Com fortes ligações ao Humanismo, da fase inicial do Renascimento europeu, Cândido Lusitano, um defensor acérrimo dos cânones literários e estéticos da

Antiguidade Clássica, tomando como modelos Aristóteles, mas também Cícero, Horácio e Quintiliano, elaborou uma vasta obra de divulgação. Fez a tradução das *Metamorfoses* sob o título “As Transformações de Públio Ovídio”.

O manuscrito foi transcrito e estudado, em 2006, por Aristóteles Angheben Predebon, em tese de Pós-graduação de Letras Clássicas da Universidade de S. Paulo.

Embora a primeira tradução portuguesa das *Metamorfoses* seja relativamente tardia, já no século XIX, datada de 1841, com tradução integral de António Feliciano Castilho eram, contudo, conhecidas traduções belgas, e Évora teve, como já referido, a primeira tradução castelhana das *Metamorfoses*, realizada em 1574, por André de Burgos, uma reimpressão de uma edição de Sevilha de 1550, numa versão de Jorge de Bustamante. Lembremos, no entanto, que as *Metamorfoses* foram colocadas entre as obras interditas pela Inquisição Embora a sua tradução fosse tardia, no contexto europeu, como acima mencionámos, a sua leitura foi obrigatória até meados do séc. XX, na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, que, como já referimos, teve forte importância no que respeita à difusão dos modelos clássicos.

A Casa Verdades de Faria tem, também, um primeiro estudo especificamente dedicado à mitologia. Tendo sido projectada nos anos 1919-20, por Raul Lino, para Jorge O’Neil, a Casa Museu Verdades Faria, localizada no Monte Estoril, reúne um conjunto de azulejos barrocos, de finais do século XVII até meados do século XVIII, ilustrando temas da mitologia greco-romana, a maioria dos quais identificando episódios referidos nas *Metamorfoses*, de Ovídio.

Aqui, são evocados vários mitos, um dos quais o de Páris recebendo das mãos de Mercúrio a maçã da discórdia, episódio que precede o “Julgamento de Páris”, que está na origem da guerra de Troia, e que não é referido nas *Metamorfoses* de Ovídio.

No que respeita ao Museu Nacional dos Coches, em inícios do século XX, surge a primeira grande obra dedicada aos carros nobres e carruagens de Gala da autoria de Monsenhor Cónego J. M. Pereira Botto *Promptuário Analytico dos Carros Nobres da Casa Real Portuguesa e das Carruagens de Gala*, Imprensa Nacional, 1905. Embora não se dedique especificamente à mitologia, mas à

descrição minuciosa das “carruagens de gala”, nele podemos encontrar múltiplas referências à mitologia, sendo fundamental para o conhecimento desta temática.

7 – Da Comunicação em Museus

7.1. Questões em torno da Comunicação em Museus

Partindo do pressuposto de que a “comunicação é a arte de ser entendido”, como a define Peter Alexander Ustinov, diria melhor, de partilhar, podem ser, sem dúvida, os Museus um lugar por excelência para a permuta de conhecimento e de aprendizagens múltiplas, fomos confrontados com a quase inexistência de mecanismos comunicacionais no que se refere à mitologia.

E é, afinal, a linguagem, em todas as suas feições, que torna possível a comunicação e reencenação de práticas sociais através das gerações, sendo a palavra falada o meio de preservação de significados através do tempo e do espaço (Marques, 2011, p. 8).

Contudo, no momento actual, e tendo em mente especificamente a mitologia, há questões que merecem ser reflectidas.

Assim, tentaremos abordar uma questão que, de algum modo, subjaz às preocupações relacionadas com a comunicação, que é a capacidade ou incapacidade de as coisas se contarem por elas próprias, sem que o testemunho da palavra venha corroborar. Poderíamos, pois, perguntar-nos e utilizando o discurso museográfico apenas para exemplificar de forma simplista - se não existe o objecto *per si*, ou seja, sem legenda, sem texto, porque não se consegue exprimir sem ter atributo ou adjectivação suficiente, pois é incapaz de “contar uma história”, de representar um momento ou ideia, ou, simplesmente, de ser suficientemente belo ou simbolicamente representativo, se não for intermediado.

Os objectos, todos o sabemos, têm múltiplos “*layouts*” de leitura e de interpretação: tempo/cronologia, espaço, suporte, historiografia, entre tantos outros. O medo do “vazio” e da “incompreensão” conduziu a que, por vezes, a

informação e a mediação possam ser de tal forma excessivas que inviabilizem o contacto táctil, racional e/ou emocional com o mesmo, ou seja, o tempo do silêncio para que possamos “contactá-lo”.

A comunicação, como apontam vários estudos, exige não só a transmissão de uma mensagem, como também aferir a interpretação feita a partir dessa comunicação, bem como equacionar os vários tipos de obstáculos sentidos.

É ainda resultante da interacção entre vários sujeitos sociais. Todo o comportamento é comunicável, pois tem valor de mensagem, sendo a linguagem o quadro de signos passíveis de interpretação que viabilizam a comunicação, elemento básico e estruturante de qualquer relação (Parafita, 2012, pp. 14 e 20). Só que, hoje, a preocupação com a comunicação, há também que reflectir, tornou-se de tal forma acentuada que, por vezes, se torna quase intrusiva, não nos permitindo interiorizar nem sentir o que vemos, lemos ou ouvimos. Ao ponto de, por vezes, desejarmos o silêncio e o espaço necessário à aproximação das coisas e da sua descodificação.

É, hoje, um pressuposto aceite para os Museus que, para além da sua vocação, enquanto lugar de preservação das memórias, ou “depósito de memória”²⁵¹, do valor intrínseco das suas coleções, dos seus programas formativos, culturais, científicos e pedagógicos, da conservação do seu acervo, as estruturas museais são, também, lugares de afectos e sítios de intimidade, de afinidades e de sociabilidade, bem como de aprendizagem contínua que pressupõe, portanto, um processo de codificação e de descodificação.

Os Museus são, sem dúvida, locais privilegiados de encontro, diálogo, sociabilidade, de relacionamento e de comunicação, apesar dos dados concretos que nos pudessem desanimar, a exemplo de um estudo europeu – Eurobarómetro, *Cultural access and participation*”, datado de 2013 - que referencia o “grau de participação cultural” dos portugueses como um dos mais baixos da Europa²⁵².

²⁵¹Roque (2019: p.7) “Museu (do gr. *mouseion*, próprio das Musas que, na mitologia grega, eram filhas de Mnemósine, memória, e inspiravam a criação artística ou científica) é assumido como um lugar de preservação da memória da criação humana e do meio cultural e natural que envolve o homem”.

²⁵² <https://inventory.inventculture.eu/cultural-access-and-participation>

Há, reiteramos, que reflectir, seriamente, sobre a forma como comunicamos.

O conceito de comunicar pressupõe, ainda, a ideia de “partilha, tornar comum”, mantendo o sentido latino da palavra *communis*, comum. E pressupõe, sempre, a existência de um transmissor e um receptor implicados (Parafita. 2012, p. 30). Contudo, esses papéis podem tornar-se, como acima referimos, demasiado intrusivos, quando se retira o espaço do silêncio, também ele fundamental.

A frase que passaremos a citar reflecte a grande preocupação que os museus têm actualmente com a comunicação, sublinhando alguns dos aspectos acima mencionados: "Efetivamente, em todos os níveis de atividade da organização as pessoas adquirem e difundem informação em permanência, para além de que todas as ações só podem ser colocadas em prática através da comunicação, indispensável ao bom funcionamento da organização. Tais objetivos e natureza fazem da comunicação uma realidade complexa, simultaneamente estratégica e operacional" (Remelgado, 2014, p.116).

No que respeita à participação cultural, não é, no entanto, totalmente animadora a realidade, porque, embora com tentativas constantes de uma maior participação cultural, é um facto que ela ainda não se alterou sobremaneira, mesmo com o uso de tantos veículos de comunicação. Hoje, é já relativamente comum a divulgação através da imagem, da palavra e do som, veiculados de tão diversificadas formas - através da televisão, internet, redes sociais, rádio, imprensa, videojogos, smartphones e outros tipos de suportes - sabendo-se que, presentemente, já quase 70% dos portugueses utiliza a internet, usando-a de forma bastante expressiva.

Afinal, estamos quase perante um “tsunami de informação”, de acordo com alerta deixado na publicação de Sandra Oliveira e Rita Caetano, “Literacia para os Média e Cidadania Global: Caixa de Ferramentas”, datado de 2017, que, embora assumindo as preocupações quanto ao uso das novas tecnologias e da realidade digital na mediatização do conhecimento, reconhece, por outro lado, a sua importância como instrumento ao serviço da participação ativa dos cidadãos na sociedade. E, na realidade, pode ser tão complexa que citamos Cary Bazalgette: “no século XXI não é possível ser-se alfabetizado a não ser que se seja alfabetizado em todos os meios usados para comunicar”.

O Mito, que vive de narrativas tradicionais, transmitidas, quer oralmente, quer através da escrita e da iconografia, que exigem tempo de decifração. Deve remeter-nos para uma comunicação altamente cuidada, de molde a perceptível e acessível a um conjunto diversificado de “utentes”, sem, contudo, perder a complexidade que o caracteriza, ou seja, sem “espectacularizar” o seu manancial informativo e formativo, viabilizando a capacidade de aprofundar o seu conhecimento.

Há, pois, que cuidar a forma como se faz a comunicação cultural em torno da mitologia, para que não se transforme a "coisa" numa "não-coisa", banalizada entre milhentas criações contemporâneas que, embora revestindo-se de feições pedagógicas ou pretendendo a sua divulgação, apenas se conformam em explorar o factor heróico ou feérico das personagens e dos contextos, alimentando uma indústria turístico/cultural, onde cabem diversificadas formas de “comunicar”: publicações generalistas, visitas-guiadas, áudio-guias em várias línguas, actividades lúdicas e de entretenimento, recriações, exposições imersivas e toda uma parafernália de coisas que as novas tecnologias colocaram ao nosso dispor, mas que se isentam do aprofundamento das abordagens. A Comunicação deve, pois, ser um veículo para o conhecimento, usando-se a divulgação como meio que o possa vir a viabilizar.

Não o esqueçamos, o Mito também nos remete ao tempo e ao silêncio, pois só o silêncio nos pode aproximar do que foi sagrado para alguns. A "hipercomunicação, o ruído da comunicação dessacraliza e profana o mundo", sendo que o "desastre da comunicação digital deriva de uma época em que não temos espaço para fechar os olhos. Os olhos veem-se obrigados a uma constante voracidade. Perdem o silêncio, a atenção profunda” (Chul Han, 2022, pp. 85 e 88).

É, pois, forçoso que tenhamos de ponderar um pouco de que forma a aprendizagem dos mitos se coaduna, ou não, com os ritmos avassaladores dos novos meios de comunicação, não perdendo a noção de que, também para o conhecimento das narrativas mitológicas, foram fundamentais a escrita e todas as artes plásticas e mesmo o som.

Assim, dada a complexidade das tarefas que cabem aos Museus, cada vez mais temos que reflectir sobre a forma como se processa a comunicação, para que as suas valências sejam, por um lado, apreendidas e participadas pelas diversas comunidades, como um lugar seu, um espaço comunicante, mas também um espaço onde se viabilize o tempo de reflexão.

Embora haja muitos levantamentos, inquéritos e "estudos de público" já elaborados sobre essa matéria, nem sempre as iniciativas práticas subsequentes aos diagnósticos têm tido expressões práticas proporcionais.

Hoje, são já muito diversificados os instrumentos de comunicação utilizados pelos museus. Curiosamente, o uso da Internet, ao contrário do que vaticinavam muitos dos seus críticos, veio a revelar-se um excelente canal de promoção das instituições culturais e dos museus - se, por um lado, permitem tornar a comunicação mais acessível, também viabilizam, paralelamente, o aprofundamento e complexificação de conteúdos disponíveis para diversificados níveis de informação. Há, pois, que conceber vários níveis de informação, prevendo a criação de conteúdos de diferentes níveis, tanto mais que a comunicação nos museus, no seu sentido mais amplo, é, hoje, um conceito muito abrangente, podendo incluir a produção e programação de conteúdos para o Serviço Educativo, para a Museologia e para as diversas Actividades Museológicas.

Por isso, no capítulo que dedicamos à apresentação das divindades e dos seus mitos, optámos por criar vários níveis de informação relativos ao tema tratado, tanto mais que a comunicação nos museus, no seu sentido mais amplo, é, hoje, um conceito muito abrangente, podendo incluir a produção e programação de conteúdos para o Serviço Educativo, para a Museologia e para as diversas Actividades Museológicas.

Analisámos alguns "Planos de Comunicação" de museus, embora, dos cinco espaços aqui tratados, só dois o tenham elaborado. E, ainda assim, nenhum deles tem algo especificamente dedicado à mitologia. Ou seja, no que respeita ao tema que tratamos, nenhum deles espelha uma preocupação particular com as narrativas mitológicas, apesar de já haver iniciativas de vários tipos dedicadas à temática: visitas temáticas relacionadas com a mitologia, implementação de

cursos de formação e a elaboração de algumas exposições centradas no tema, reais e virtuais, a exemplo das elaboradas para a Google Arts@Culture.

Múltiplos têm sido os estudos e as tentativas de viabilizar a comunicação em museus, sem que possamos afirmar ainda que os conteúdos relativos aos seus acervos sejam devidamente comunicados porque, a comunicação é, cada vez mais, um fenómeno complexo. (Remelgado. 2014, p. 5).

Muitos outros museus têm já os seus Planos de Comunicação, dando-lhe particular importância. Mas apenas em dois dos quatro museus que serviram de base ao nosso estudo existem esses “Planos de Comunicação”, e poucos reflectem uma preocupação específica com as narrativas mitológicas, embora, como anteriormente dito, haja já iniciativas de vários tipos sobre esta temática.

Assim, analisando o “Plano de Comunicação e de “Mediação” elaborado para o Museu Nacional de Arqueologia, em cuja actualização pudemos colaborar, em 2021, pois o primeiro, datado de 2014, da autoria de Mário Antas, carecia de revisão, e tendo, ainda, em mente o estágio de mestrado em comunicação de ciência “Estudo de Públicos²⁵³ num museu de ciência: o caso do Museu Nacional de Arqueologia”, de Diogo Alexandre de Almeida Barradas, que tivemos a oportunidade de co-orientar, tentaremos, agora, produzir um plano (Anexos II e III) que contemple as narrativas mitológicas, através de várias formas: a criação de guias ou documentação específica, o fomento de visitas temáticas relacionadas com a mitologia e a implementação de cursos de formação e a elaboração de exposições centradas no tema, a exemplo daquelas em que pudemos participar, da *Google Arts and Culture*, uma plataforma digital que permite não só a digitalização de imagens de alta resolução, como a elaboração de exposições e de visitas virtuais, “street view”.

É, hoje, impossível esquecer, para as redes sociais, neste caso específico relacionadas com as narrativas mitológicas, *per se* ou integradas numa abordagem mais vasta. É também é incontornável o conceito de “comunicação

²⁵³ “Estudos de público em museus é uma expressão provinda da sociologia “para um método analítico que pretende caracterizar quem visita o museu e desta forma prestar um melhor serviço” (...) A resposta a esta demanda por um melhor conhecimento dos públicos foi iniciada na década de 90, altura em que, recorrendo à prática de inquéritos, se procurou criar tipologias de segmentação de públicos. (Beites, 2022:32 e 35).

educativa em museus²⁵⁴, como um processo de mediação entre Patrimónios: o homem e o património material e imaterial. O homem, enquanto património vivo, gerador de memórias, que se exprime por objetos e criações de várias índoles, ou seja, criador de histórias, lendas, mitos, crenças e outras manifestações de carácter imaterial" (Antas, 2023, p. 106).

A importância da comunicação nos museus foi, desde o Decreto-Lei 46/758, de 18 de Dezembro de 1965, vista como um assunto a ter atenção, já que o museu era classificado como uma instituição com vocação cultural, centro de divulgação e comunicação. Porque sociedade e cultura são encaradas hoje de forma mais próxima e os museus têm desempenhado um papel importante na mediação destas relações. Mas os museus são, sobretudo, constituídos por níveis de discursos, por vezes pouco compatíveis, que afetam as suas práticas, as suas narrativas, as formas de se definir e de se mostrar. (Marques, 2011, p. 1).

Actualmente, equaciona-se a ideia de que há diversos tipos de comunicação: uma orientação unidirecional clássica da comunicação, "cujo objetivo é a divulgação de informação sobre a organização, história, missão e objetivos, os seus recursos humanos e as suas coleções/exibições" e a "orientação para a interação, baseia-se no princípio da co-criação entre a instituição e seus visitantes ou potenciais visitantes; fazendo com que estes participem no desenho dos produtos/serviços oferecidos pelo museu" (Nobre e Moraes, 2021, pp. 126-127).

A maioria dos estudos feitos sobre a comunicação em museus, que consultámos, assentam no estudo de "públicos-alvo", conceito de que nos afastámos, propositadamente, porque esta designação nos parece conter a ideia da captação de visitantes ou "públicos", através de operações que se aproximam do marketing, embora não tenhamos conseguido encontrar ainda uma designação ideal. Por outro lado, o conceito de "visitante", de "utilizador" ou "utente", remete-nos para alguém que vem contactar e reconhecer algo (Beites,

²⁵⁴ "Desta forma, entende-se por comunicação educativa em museus todas as ações realizadas por mediadores de aprendizagens através de vários recursos didáticos e pelos recursos da expografia/museografia das exposições permanentes e/ou temporárias do museu, que permitem comunicar de uma forma unilateral e/ou interativa com os diversos públicos e, em última análise, possibilitar novas formas de aprendizagem quer a nível presencial ou a distância". (Antas, 2023: 106)

2011, p. 15). Optámos, antes, pela ideia de “utilizador”, “utente”, dada a sua capacidade de interacção e interpretação que deve ser incentivada²⁵⁵.

Ou seja, aproximamo-nos da ideia de que o visitante não se pode encarar como um espectador passivo. Parafraseando Cristiane Herres Terraza e Lorena Travassos, “o espectador não pode ser entendido como passivo diante de um objeto (...) O espectador, tal como o aluno em relação ao seu mestre, age selecionando, comparando e interpretando (Terraza e Travassos, 2018, p. 125).

Trata-se, em última instância, da preocupação quanto ao teor da comunicação, mas também no que se reporta ao “destinatário”, aspectos que continuam a exigir uma reflexão profunda, pois ainda não foram aferidos muitos dos conceitos equacionadas por Piccini, já em 1993²⁵⁶ (Piccini, 1993, p. 14).

E também não existem, ainda, as ferramentas de trabalho que permitam a aferição, a avaliação da comunicação veiculada, apesar de dados bastante recentes indicarem que é uma das áreas preferidas na formação (34.1), de acordo com o *Diagnóstico de Monitorização dos Museus da RPM*, datado de 2024²⁵⁷.

As exposições são, sem dúvida, um dos mais importantes meios de comunicação num Museu, pressupondo que viabilizam um “mundo real” e um “mundo imaginário, ao mesmo tempo utópico (Hernández, 2011, p. 36)²⁵⁸.

²⁵⁵Burket (2020: 117) utiliza o conceito de “audiências” que também não abraçamos, pois tem uma conotação estática, do nosso ponto de vista.

²⁵⁶ Lembremos algumas das preocupações do autor que reflecte sobre a ambiguidade de muitos conceitos em torno da comunicação e agentes da mesma: “Si las cualidades de este proceso, tal como las definen (o construyen) las diversas corrientes (lo que individuos y grupos hacen, como se estila decir, con los bienes simbolicos o con los signos y mercancías de una cultura: leer, descifrar, reconocer, interpretar, comunicarse, producir y consumir, etcetera) aparecen revestidas de una cierta ambigüedad, no es menos indefinido el actor (o agente) de la acción: audiencias, públicos, espectadores, comunidades, destinatarios, receptores, lectores, grupos, individuos. redescubrimiento del sujeto o su atomización en múltiples comunidades de referencia? sujetos? grupos o audiencias, clases sociales, clases de edad, sexo, etnias o naciones? o lectores o, al fin de cuentas, como lo parece por ciertos estudios, no existe distinción entre ambas designaciones? de que mercancías? obras y objetos estéticos, o, sencillamente, de todos o cualquier producto del mercado? p. 14.

²⁵⁷ Coordenação Fátima Roque e Cristina Pacheco. RPM. O mesmo diagnóstico refere que, nos museus da RPM, em nove de cada dez museus há pessoas ao serviço com formação na área da museologia e/ou conservação e restauro (87%) ... “Com base nos museus que mencionam ter pessoal ao serviço com formação na área da museologia e/ou conservação e restauro, contabiliza-se um total de 678 pessoas nos 139 museus que referem possuir pessoal com formação específica, o que representa 19% do total de pessoas ao serviço em 2022” p. 45.

²⁵⁸ “Por una parte, se trata de un mundo real en el que se da la exposición misma con sus objetos y elementos complementarios, su ambiente y sus visitantes, que configuran el “espacio sintético”

A par do valor da colecção, a exposição também é constitutiva do museu, desde a sua época fundadora, no século XVIII (Silva, 2023, p. 1).

Contudo, pesem embora as inúmeras reflexões sobre o tema, nem sempre a comunicação, nas suas múltiplas feições e vertentes, designadamente na parte expositiva, consegue produzir nos museus os efeitos desejados. Para o deduzir bastaria analisar o conteúdo dos inúmeros comentários que são deixados nas redes sociais a esse propósito.

Há autores que partilham mesmo a ideia de que a comunicação deve ser vista como uma dificuldade quase intransponível e que se questionam, mesmo, sobre a possibilidade de comunicar, pois "é improvável que alguém compreenda o que o outro quer dizer, tendo em conta o isolamento e a individualização da sua consciência" (Luhmann, 2006, p. 42), salientando que esta dificuldade advém do facto de, tanto o emissor como o receptor, serem dotados de uma consciência individual, únicas e diferenciadas. O autor confina-nos, de algum modo, a uma desesperança, assumindo que os meios de comunicação, contribuíram para aumentar o número de receptores para as mesmas mensagens; contudo, paralelamente, cresceu também a probabilidade de a mensagem não ser entendida por mais gente. Por outro lado, acresce ainda a improbabilidade "de obter o resultado desejado [...]: Por "resultado desejado" entendo o facto de que o receptor adopte o conteúdo selectivo da comunicação (a informação) como premissa do seu próprio comportamento" (Luhmann, 2006, p. 43).

Restará, assim, alguma esperança de poder comunicar a mitologia, já ela tão complexa nas suas narrativas, quando a própria comunicação é um processo complexo? Luhmann aponta alguns mecanismos, aceitando que uma comunicação eficaz passa também pela linguagem e os símbolos (simbolicamente generalizados) nela incorporada.

y, por otra, está constituido por un mundo irreal o imaginario, lleno de significacion es producidas a lo largo de la visita, configurando lo que el mismo autor denomina mundo utópico. De esta manera, el objeto expuesto se encuentra en estrecha relación con el mundo real, de donde procede, con el espacio sintético al que pertenece y con el mundo utópico sobre el.

O conceito de Museu tem já uma longa trajetória, desde “Museu Templo ou teatro da memória” a “Museu Laboratório” e “Museu Forum”²⁵⁹.

Concordamos, pois, com as premissas de João Brigola quando afirma: “Refuta-se sim a ideia de museu como câmara de tesouros, como templo ou laboratório, unicamente reservado a uma investigação especializada, quase um retorno anunciado à museografia”. (Brigola, 2003, p. 18).

Hoje, partimos do princípio de que, para além da sua vocação, enquanto “depósito e conservação de memória”, para além do valor intrínseco das suas coleções, dos seus programas formativos, culturais, científicos e pedagógicos, da conservação e comunicação do valor do seu acervo, o Museu é também um lugar de afetos e um sítio de reflexão, de intimidade, de afinidade e de sociabilidade, de integração e de aprendizagem contínua²⁶⁰.

Veja-se ainda o novo conceito de Museu, aprovado pelo ICOM:

"um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que investiga, coleciona, preserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Actuam e comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo experiências variadas de educação, fruição, reflexão e troca de conhecimentos”.²⁶¹

²⁵⁹ Seguindo os conceitos utilizados por Diogo Barradas, “O público de um museu de ciência: os visitantes” in *Relatório de Estágio* apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação de ciência realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Joana Lobo Antunes e orientação no lugar de estágio Maria Filomena Barata e Mário Antas).

in .AA.VV (2018) *Ciclo de Estudos O Museu e seus saberes*. Góias. p.10

https://www.academia.edu/38213349/2018_O_Museu_e_seus_saberes_Obra_coletiva_pdf

²⁶⁰ A Lei-Quadro dos Museus Portugueses, estipulava no Artigo 3º, alínea 1, o seguinte:

Conceito de museu 1 - Museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite: a) Garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos; b) Facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.

²⁶¹ Nova definição de museu no âmbito da 26ª Conferência Geral do ICOM, que se realizou no dia 24 de agosto em Praga (República Checa). Disponível em <https://www.culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2022/08/nova-definicao-de-museu-icom/>

A inclusão é, aliás, uma das recomendações feitas desde 1992, no Relatório elaborado pela *American Association of Museums*²⁶².

É, pois, necessário transformar a percepção de que os museus são lugares distantes e elitistas, repletos de objetos inacessíveis, para construir uma ideia socialmente relevante dos museus, em que eles sejam vistos como actores fundamentais na mudança das sociedades, pois são locais de comunicação e de inclusão, por excelência.

No Prefácio de recente publicação (Editors: Anida Manko and Milena Milošević Micić) dedicada à *Inclusão nos Museus*, Anida Manko assume que a acessibilidade em museus inclui mais do que o acesso físico ou garantias de acesso para pessoas com deficiências, mas engloba aspectos mais amplos que contribuem para melhorar a experiência do visitante e promover maior inclusão social. Para alcançar a acessibilidade²⁶³, os museus estão cada vez mais tentando assegurar que não haja barreiras arquitetónicas, mas também articulando-se com as comunidades locais e outros museus, de forma a entender as diversas necessidades dos visitantes. Graças a esses esforços, os museus tornam-se verdadeiros centros de educação, interesse cultural e inclusão social". (Manko, 2004, p. 5).

Mas pese embora o imenso esforço e investimento de múltiplos museus, todos sabemos que estes objectivos ainda não foram atingidos, por vários factores, muitos deles relacionados com a crescente mobilidade social, humana e comunicacional e porque "a hibridização dos públicos requer a hibridização das narrativas e das estratégias de comunicação" (Roque, 2019, p. 7).

Assim, são múltiplos os reptos feitos aos museus, para que eles possam ser, efectivamente, comunicantes e, mais importante ainda, pertença de todos.

²⁶² "A Report from the American Association of Museums, 1992"

Disponível em <https://ww2.aam-us.org/docs/default-source/resource-library/excellence-and-equity.pdf#:~:text=AAM%20first%20published%20%E2%80%80Excellence>

²⁶³ Segundo Irena Ružin, Milena Milošević Micić, (in AA.VV. *Inclusão nos Museus*, p: 9) as estatísticas mostram que cerca de 1,3 bilhão de pessoas em todo o mundo vivem com alguma forma de deficiência, que representa 16% da população mundial (Organização Mundial da Saúde, Deficiência, 2023). Infelizmente, as "diferenças" ainda são comumente percebidas com mal-entendidos e preconceitos. Esses factos levantam um conjunto de questões importantes. Embora admitindo as autoras que "Inclusion benefits everyone" (p. 13), a realidade ainda não permite que a inclusão seja algo de efectivamente adquirido.

Porque os museus não são só espelhos do passado, mas também caminhos para o futuro onde se espelham e acolhem múltiplos saberes, comunidades diversas e tempos diferentes são, pois, por natureza, espaços inclusivos (Barradas, 2022, p. 41).

Pensando, alíás, na máxima “*A Museum for All*”, onde “*inclusion plays a crucial role in social activities*”²⁶⁴, considero que a mitologia é um bom campo exploratório, porque pode ser inclusivo e, efectivamente, um património comum, viabilizando também uma função social de aprendizagem, de partilha de conhecimento e de experiências, onde se cruzam múltiplas leituras e novos sentidos sociais e mesmo ambientais, porque a mitologia é também, como referimos na introdução, veículo de mensagens ecológicas.

Perguntemo-nos pois: Quem comunica? O que se comunica? Para quem? Para quê? Como? Quando? Quanto?²⁶⁵

A complexidade e diversidade dos utentes/utilizadores no âmbito dos museus (com diferentes motivações e necessidades, a diversidade de recursos actualmente disponíveis, nomeadamente no universo dominante da comunicação digital, em permanente atualização, criam exigências que requerem reflexão e planeamento (Remelgado, 2014, p. 5). É, pois, hoje consensual que o reforço das exigências do século XXI na área da comunicação são fundamentais, tanto mais que os “visitantes/utentes/utilizadores” são participantes activos na interpretação do que se expõe²⁶⁶.

A comunicação, no seu sentido mais amplo, abrange o acolhimento aos cidadãos, o serviço educativo e a museografia. Mas inclui, cada vez mais, a utilização das redes sociais.

A nova realidade digital tornou-se cada vez mais presente no panorama sociocultural, havendo quem defenda que “o recorte para o entrecruzamento entre mito e comunicação digital se justifica pelo fato dos meios de comunicação digitais serem, hoje, os meios nos quais são produzidas, circulam e são

²⁶⁴ Cobanov, M. O. (2024) in AA;VV. *Inclusão nos Museus*, p: 37 e 33.

²⁶⁵ Servimo-nos no título deste subcapítulo da reflexão efectuada em 2012, no trabalho *Plano de Comunicação Institucional para Museus de Pequeno Porte*. São Paulo. p.11

²⁶⁶ Senka Ristivojević, Katarina Krstić, 2024: 29.

<https://www.b museums.net/wp-content/uploads/2024/10/Inclusion-in-Museums-eBook.pdf>

recebidas as narrativas em seus novos formatos, caracterizados pelas performances audiovisuais em multiplataforma, de natureza transmidiática e de estruturas complexas, mas também pelas construções narrativas que se desenvolvem nas redes sociais. Na comunicação em rede que caracteriza a cultura digital e no uso que dela fazem os diversos movimentos sociais, políticos e culturais, surgem mitologias de presente e futuro, juntamente com a expressão das tendências evolutivas que irrompem na sociedade” (Dravet, 2022, pp. 5 e 6).

Florence Marie Dravet fez um estudo aprofundado sobre artigos científicos publicados em periódicos e outro tipo de publicações, entre 2016 e 2020, com o objetivo de identificar o estado da pesquisa em torno das diferentes abordagens e acepções contemporâneas do mito tratadas na produção científica mais recente em comunicação (Dravet, 2022, p. 7). Nesse estudo concluiu que a comunicação domina as publicações que lançam um olhar cruzado sobre o digital e a noção de mito, bastante atrás das abordagens das Ciências Sociais (Dravet, 2022, p. 7), tendo-se ainda debruçado sobre vários tipos de abordagens: mito como representação simbólica; mito como oposição à realidade e mito como parte da argumentação da pesquisa de diferentes abordagens teóricas (Dravet, 2022, p. 11), concluindo, no seu estudo, que a internet e as redes sociais sempre foram um importante fator de transmissão, retransmissão e manutenção de mitos contemporâneos, heróis, e ícones populares, de carácter distinto dos mitos nas sociedades arcaicas. Para ele é claro que, independentemente da abordagem ao mito, a Comunicação foi, ontem como hoje, um factor disseminador dos mitos.

Já Victor Jabouille chamava a atenção para o facto de o mito ser vulgarmente utilizado como “sinónimo de mentira, exagero, utopia, história inventada e acto ou personagem, individual ou colectiva, engrandecidos (Jabouille, 1994, p. 14).

A comunicação implica, por um lado, uma formação constante dos seus agentes e, por outro, a caracterização do conjunto dos seus "utilizadores" cuja atitude crítica está no âmago do que se poderia considerar por museu reflexivo e/ou, um "museu criativo" (Beites, 2011, p. 17).

A comunicação deve ser, pois, exercida de forma integrada e integradora, colaborando para a cidadania activa²⁶⁷, sem com isso defendermos nós que deva ser pautada apenas pela existência de conteúdos estritamente básicos, pois pode e deve haver acessibilidade de vários níveis.

Por isso se tem verificado, na maioria dos museus, um claro investimento em diferentes estratégias comunicacionais, que contribuam para a fixação dos "utilizadores", mas ainda para a captação de novos. Foi sendo gradativamente definida uma tipologia alargada de eventos, com periodização regular, que se tem revelado parcialmente adequada a esse fim. Também se tem acentuado a divulgação da programação e das actividades dos museus.

Indubitavelmente, a divulgação da riqueza patrimonial dos Museus constitui-se como elemento de grande importância na formação pessoal de cada indivíduo, gerando uma complexidade psicológica e emocional, pelo que se torna necessário investir em novas formas de comunicação, adaptadas à realidade atual, de modo manter os tipos de "utentes" e a cativar novos grupos, sem perder a densidade a que antes nos referimos.

As novas tecnologias e a internet vieram potenciar as possibilidades de acesso à informação, designadamente no que respeita à mitologia, sendo inúmeros os estudos dedicados a este tema, a que Cristóbal Macías e José Manuel Ortega dedicam um levantamento,²⁶⁸ dando-nos a conhecer muitos deles, a exemplo da *Encyclopédie de la mythologie classique*, do Greek Mythology Link, entre tantos outros. Curiosamente não encontramos, em português (de Portugal), senão alguns blogues, de carácter mais generalista, a exemplo de "Mitologia em Português"²⁶⁹. Não obstante, é possível encontrar muita informação disponível em português do Brasil.

Dado o papel cada vez mais significativo da utilização das novas tecnologias, na sociedade actual, constitui-se, pois, como outro dos campos que deverá ser

²⁶⁷ Beites, A. M., (2021) *O Museu Aberto e Comunicativo*. p. 19. "Quer-se com isto dizer que a missão de comunicar na museologia cumprir-se-á ao compreender que a instituição, é em si mesma, um agente de gestão de informação e mais importante que tudo, quando incentivar um diálogo franco e de igual perspectiva com a sua comunidade, conhecendo a sua opinião e interagindo, visando um processo de construção comum de cultura"

²⁶⁸Cf. Macías, C. & Ortega, J. M. (2003) "Mitología clásica, didáctica e Internet". *Faventia* 25/1, pp. 97-124.

²⁶⁹<https://www.mitologia.pt/>

incentivado no museu, mas contemplando também o aprofundamento e não a banalização dos conhecimentos.

Obviamente não nos distanciamos de uma das preocupações marcantes nos museus que é que a comunicação seja inclusiva e diversificada, ou seja, que se assuma, efectivamente, a função social destas entidades. Mas nunca correndo o risco de os museus se tornarem em apenas mais uma oferta de turistificação.

Partimos, pois, do princípio de que um Museu, para além da sua vocação, enquanto “depósito de memória”, para além do valor intrínseco das suas coleções, dos seus programas formativos, culturais, científicos e pedagógicos, da conservação e comunicação do valor do seu acervo, é também um lugar de aprendizagem, de afectos e um sítio de intimidade, de afinidade e de sociabilidade.

Os Museus são, cada vez mais, convocados à participação pública como promotores de inclusão, onde é possível explorar o pensamento crítico, no processo de gestão de memórias.

A mitologia pode viabilizar uma ampla reflexão a esse nível, tanto mais que remete para uma ligação estreita com a palavra.

Contudo, o museu torna-se “um não lugar” quando a afinidade com as comunidades de vizinhança se perde ou se esbate (Barata, F. “Plano de Comunicação” do MNA. 2021).

Lembremos que uma das preocupações da denominada “Nova Museologia” era já a importância das comunidades, onde se assume preponderância do papel de comunicador dos museus (Beites, 2011, p. 15).

Para tal, é fundamental que o museu deixe de ser “o emissor autoritário de uma narrativa institucionalizada, para se concentrar na articulação das múltiplas narrativas individuais e dos significados ou sentidos poliédricos associados aos objetos expostos. Dessa forma, o museu recupera uma outra memória coletiva, agora relacionada com a identidade relativa à cultura das comunidades que representa (.....) envolve a reflexão em torno do lugar, da identidade e do sentido de pertença, não só por parte das comunidades em que se insere, como também

por parte dos grupos transitórios e ocasionais que constituem o seu público maioritário” (Roque, 2019, pp. 23-24).

O conceito de "Comunicação Educativa", trabalhado por Bento Duarte da Silva²⁷⁰, assenta na ideia de que educação e comunicação são fortemente recíprocas e interactivas, pressupondo a "experiência vital dos interlocutores, renovada pelo encontro com o outro em condições e formas variadas, desde a simples conversa aos meios de comunicação social” (Silva, 2000 696).

A sociedade de informação e o advento das novas tecnologias, quando devidamente utilizadas, podem transformar os museus em instituições que congregam, gerem e difundem informação de cariz cultural²⁷¹, informação essa que muitas vezes pode assumir um papel tão ou mais importante do que as próprias colecções.

As tecnologias da informação e da comunicação podem também viabilizar uma aproximação à “pluralidade de sentidos e conexões que cada objeto encerra” (Roque, 2019, p. 29), facilitando, por um lado, o melhor conhecimento da coleção, mas, por outro, potenciando “a qualidade da experiência no museu” (Roque, 2019, p. 29).

Assistimos, pois, a uma grande alteração no que diz respeito à própria função do museu e à actividade museológica e ao aparecimento de novas narrativas, onde o museu se assume como um espaço mais dinâmico (Roque, 2019, p. 30).

Ora, o estabelecimento de uma relação de proximidade dos Museus com os seus "utentes", sensibilizando-os para as questões do Património Móvel e integrado, pressupõe a participação mútua. A comunicação é, cada vez mais, um fenómeno complexo pois, “para além da diversidade dos públicos-alvo, com diferentes motivações e necessidades, a diversidade de recursos atualmente disponíveis,

²⁷⁰ Silva, B. D., 2000. p.689. "a educação depende dos actos de comunicação porque os objectivos educacionais não podem ser alcançados sem a ocorrência da comunicação, também a comunicação não pode prescindir do empreendimento educacional, no seu sentido mais amplo, para dotar o homem com a capacidade de criar símbolos para se expressar, comunicar e contribuir para os fundamentos culturais da sociedade, para construir a arquitectura do mundo"

²⁷¹ "Embora frequentemente encarada apenas na dimensão comunicativa e de interação com os públicos a utilização das tecnologias tenderá a percorrer de forma transversal as várias funções e áreas de atuação dos museus: gestão, conservação, comunicação, exposição, educação, gestão de colecções e acolhimento dos públicos". Grupo de Projeto Museus no Futuro. Relatório Final : Versão preliminar: [07-07-2020], p: 57.

nomeadamente na “comunicação digital, em permanente atualização, cria exigências que exigem reflexão e planeamento” (Remelgado, 2014, p. 5).

Uma disponibilização interactiva e personalizada da informação, que permita a articulação entre a cognição e a emoção, favorece a percepção do sentido dos conteúdos expostos e fundamenta o papel do museu na sociedade” (Roque, 2019, p. 8).

Hoje, a museologia reconhece que a comunicação é um factor chave na sua relação com os diversificados tipos de "utilizadores" e os Museus devem ser, cada vez mais, “produtores e difusores de informação e de conhecimento” (Remelgado, 2014, p. 44), características essas que podem ser potenciadas através da utilização das tecnologias da informação e da comunicação, utilizando, por exemplo, meios multimédia, que integram texto, som e imagem associados, contribuindo para enriquecer a experiência museológica.

Pretende-se, assim, que as actividades comunicativas dos Museus e das suas colecções, viabilizem uma maior democratização do conhecimento, e a criação de novas sociabilidades, podendo, desta forma, colaborar para a melhoria da qualidade de vida²⁷².

Ainda a este propósito chamamos a atenção para a forma como as restrições impostas pela Pandemia estimularam algumas adaptações nos museus, designadamente através do uso das plataformas digitais e da comunicação *online*, pelo que remeteremos para as publicações específicas sobre esta temática (De Man, 2023, p. 2; Mcgrath, 2020, p. 164).

Por experiência própria, pudemos constatar que, embora com todos os custos sociais inerentes à contenção no que respeita aos contactos pessoais, é um facto que viabilizaram e fomentaram novas formas de comunicação, designadamente no que respeita à temática em estudo, algumas das quais viabilizaram parte deste trabalho.

²⁷²Grupo de Projeto *Museus no Futuro. Relatório Final*. Versão preliminar: [07-07-2020], p: 8

7.2. Instrumentos de comunicação em museus

Os Museus usam múltiplos e diversificados instrumentos de comunicação que vão das exposições, às actividades educativas, às edições e a um lato conjunto de iniciativas de que adiante falaremos.

As novas tecnologias da informação e da comunicação vieram equacionar muitas das anteriores práticas museológicas e museográficas, hoje mais complexas e dinâmicas, e torná-las ainda mais exigentes. Facilitam e viabilizam uma maior interação entre os “utentes” e os Museus, nas suas vertentes educativas e de difusão do conhecimento, mas também de apelo a esse mesmo conhecimento.

"A imparável e veloz evolução das tecnologias influencia todas as áreas da sociedade, abrangendo naturalmente os museus e os monumentos. Embora não seja possível prever com precisão a evolução das tecnologias, as potencialidades do seu uso atravessam todas as dimensões. Se a aplicação das tecnologias é já percecionada nos museus e monumentos como uma dimensão que contribui para a realização das suas funções e áreas de atuação, também se observa por parte dos públicos maiores expectativas quanto ao seu uso, incluindo a mediação através das mesmas"²⁷³ .

A comunicação não se faz em abstrato, mas direccionada a sectores específicos.

Durante todo o século XX, o acesso à ciência tornou-se uma preocupação das esferas da política e da economia, à medida que se reconhecia o papel da ciência no desenvolvimento económico e no bem-estar social (Barradas, 2022, p. 8). Contudo, assistia-se ainda a uma tendência um pouco paternalista da comunicação, assumindo-se que os visitantes que consomem ciência eram meramente leigos e passivos. Por outro lado, a crescente complexificação dos campos científicos empurra cada área para uma cada vez maior especialização. Enquanto durante o renascimento encontrávamos pessoas dotadas em variadas áreas simultaneamente, na contemporaneidade assistimos à construção de percursos académicos muito focados e, sem dúvida, muito mais especializados. Desta forma, os especialistas numa área tornam-se, forçosamente, leigos nas

²⁷³Grupo de Projeto *Museus no Futuro. Relatório Final: Versão preliminar*: [07-07-2020], p: 11

restantes, fruto de um trabalho dedicado exclusivamente a uma parte ínfima do *corpus* que identificamos como ciência. Ao mesmo tempo que isto acontece, surge também o conceito de cidadania científica, que pressupõe a necessidade de incluir os cidadãos na criação e implementação de política científica, ou seja, que se impliquem também na produção de conteúdos que possam colaborar para o conhecimento, para a literacia científica (Barradas, 2022, p. 5).

A comunicação externa constitui, de algum modo, uma tarefa de toda a equipa dos Museus, porque o contacto com os visitantes e utilizadores e os conteúdos a comunicar pertencem a todos os sectores, desde logo, ao Serviço Educativo²⁷⁴, mas também à Imagem; às Coleções; à Biblioteca e serviço de edições; ao Centro de Conservação e Restauro ou mesmo à área comercial, tanto mais que as lojas são, nos nossos dias, um espaço de divulgação por excelência.

A compreensão académica sobre os destinatários da comunicação de ciência evoluiu consideravelmente nas últimas décadas. Os museus não são um caso à parte nestas temáticas. Mais do que nunca, assistimos a uma complexificação do papel dos receptores, na rede de interações que compreende a comunicação de ciência. (Barradas, 2021).²⁷⁵ Sabendo-se que o processo de integração dos indivíduos depende, entre outros fatores, do grau de relação que desenvolvem com outros indivíduos, sendo o trabalho e a educação um dos fortes fatores de integração, deseja-se que os equipamentos culturais, designadamente os museus, possam, também, desempenhar um papel importante na inserção social, mas também na inclusão da diversidade, de molde que as diferentes comunidades se sintam refletidas, situação que ainda não se verifica na maioria dos museus. Consideramos que a mitologia, pelos aspectos mencionados na Introdução, tem um carácter integrador que pode colaborar nessa tarefa de inserção.

²⁷⁴ O serviço educativo foi teorizado pela primeira vez por Alfred Lichtwark (1852-1914), diretor do Museu de Arte de Hamburgo e, em Portugal, o primeiro serviço educativo surgiu em 1953, no MNAA. Só no final do século XX passou a ser uma prática generalizada e central no funcionamento do museu (Marques, 2011, p. 42).

²⁷⁵ Barradas, D. O público de um museu de ciência: os visitantes *in Relatório de Estágio* apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação de ciência realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Joana Lobo Antunes e orientação no lugar de estágio de. Maria Filomena Barata e de Mário Antas).

Porque, "num ambiente participativo e colaborativo, em que, crescentemente, os museus trabalham “com a sociedade” e não “para a sociedade”, estas instituições são agenciadoras de mudanças de atitudes e reconhecem que algumas pessoas não querem apenas ver ou contemplar, mas também fazer e interagir, tomando as coleções como pontos de partida para fruições múltiplas e enriquecedoras. O bem-estar está intrinsecamente relacionado com as noções de acesso, de pertença, de inclusão e de liberdade de expressão". ²⁷⁶

Tal como a educação, a cultura é fundamental para o reforço da aprendizagem da diferença, contribuindo para a formação de uma sociedade diversa, mas socialmente coesa. A mediação é especialmente relevante em contextos de diversidade cultural²⁷⁷.

Os museus devem, pois, promover, a exemplo do que são preocupações de outras entidades, designadamente os municípios, a “coesão social e do entendimento mútuo entre os diferentes grupos étnico culturais (...) dar respostas à diversidade étnica, religiosa, o que significa em profundidade acolher todos e promover a sua boa inter-relação” (...) “Nesse sentido, os mediadores culturais – nomeadamente, o poder público, as instituições e a sociedade civil – desempenham um papel importante nas relações interpessoais e entre as comunidades”²⁷⁸.

Desse modo, cabe pensar o museu como uma entidade fundamental no processo de interacção com a população imigrante, prevendo actividades específicas e envolvendo-a. Criar exposições e eventos que apelem à participação dessas comunidades é uma das tarefas prioritárias, para que não se acentue um fosso entre o Passado ensimesmado no Museu e o Presente. E diria, apropriando-me de um adágio, que “se a Montanha não vai ao Museu, vai o Museu à Montanha”.

²⁷⁶ Grupo de Projeto Museus no Futuro. Relatório Final. Versão preliminar: [07-07-2020], p: 9

²⁷⁷ *Plano Municipal para a Integração de Migrantes de Lisboa IV – PMIML IV, 2024-2027*, p. 157.

²⁷⁸ Projeto IV Plano Municipal para a Integração de Migrantes de Lisboa 2024-2027. Câmara Municipal de Lisboa. (pp. 10 e 157).

[PMIML 2024 2027.pdf](#)

Preocupantes são os resultados de vários estudos, designadamente o que foi efetuado pelo “Observatório das Atividades Culturais”, *Práticas Culturais dos Portugueses (I): Atividades de Lazer* (Gomes, 2001), apontando para o facto de que a maioria da população portuguesa nunca foi a Museus ou a Exposições, senão em contexto escolar.

Urge criar novas linguagens tentar a captação da população mais jovem, através da construção de novas narrativas, onde a comunicação digital não pode estar omissa, bem como reforçar as parcerias com os agentes da Educação que viabilizem um intercâmbio efetivo.

O mesmo se deverá fazer com as populações mais envelhecidas, pois, para além do já referido, são as pessoas fundamentais para a passagem de memórias e conhecimento.

Considero, deste modo, que a comunicação e a componente educativa não são realidades que se possam dissociar, tanto mais que é recorrente que os visitantes se lamuriem da falta de comunicação a todos os níveis (Aguilar, 2018, 115).

Mas, principalmente, há que conceber uma nova estratégia de relacionamento com as diferentes comunidades e com os seus representantes.

Um “Plano de Comunicação” torna-se fundamental quando articulado com o planeamento dos museus, funcionando como um documento estratégico para estas entidades. No caso específico da mitologia, define-se de que forma as informações sobre mitos, lendas e narrativas antigas serão transmitidas, permitindo que esta área, pelos seus múltiplos aspectos antes referidos, contribua para a inclusão. Trata-se, assim, não apenas de “contar histórias”, mas de organizar a comunicação de forma eficaz, adaptada aos seus “utentes” e aos recursos do museu.

Obviamente, tivemos como “pano de fundo” anteriores contactos com outros “Planos de Comunicação”. O Plano de Comunicação apresentado ao MNA serviu como um exemplo para reflexão no que respeita à componente mitológica.

O “Plano de Comunicação” que foi proposto, em 2021, ao MNA, tratava-se de um instrumento de desenvolvimento e gestão que, a partir da análise das várias

áreas e setores do Museu Nacional de Arqueologia, pretende definir um conjunto de estratégias e ações comunicacionais²⁷⁹.

Pretendia-se com este Plano, por um lado, estabelecer um conceito em torno da comunicação, num museu com as características MNA, e, por outro, fazer o planeamento das ações comunicacionais e de divulgação das actividades do mesmo, quer internamente, quer para o exterior. Deste modo, viabilizava-se um maior reconhecimento do museu, junto dos diferentes “utentes”, dando a conhecer os conteúdos museológicos e as iniciativas culturais junto da comunidade.

Mesmo sabendo que todos os Planos são sujeitos a possíveis reprogramações, e, por isso, são flexíveis, havia como objectivo que o “Plano de Comunicação” fosse um elemento claro e sintético que viesse a fazer parte integrante da planificação das actividades de outros museus.

Os pressupostos não são, aliás, muito diferentes, pois, ambos partem do princípio de que:

1. A comunicação num museu deve contribuir para que ele seja, de facto, uma entidade inclusiva.
2. A comunicação permite criar uma relação entre os “especialistas” entre si e entre os não “especialistas”, alicerçando a cidadania.

7.3. Os mecanismos de comunicação externa dos museus

Já por várias vezes foi feito o levantamento dos principais meios utilizados nos Museus, pelo que apenas nos deteremos de forma sumária, seguindo, aqui, embora com anotações nossas, Patrícia Remelgado, no que respeita às redes

²⁷⁹ Baseando-se na experiência de outros Museus, designadamente, do Municipal de Loures, apresentámos uma primeira proposta de “Plano de Comunicação” para o Museu Nacional de Arqueologia, em 2019, que contou, à época, com o contributo de toda a equipa do “Serviço de Comunicação”, Mário Antas; Carlos Diniz e Filomena Barata.

Em 2021, foi entregue novo documento de trabalho que contemplava já um novo conjunto de preocupações, documento esse que, de algum modo, contribuiu para sustentar o que se apresenta em anexo (Anexo II e III) com preocupações acrescidas no que respeita à mitologia.

sociais mais utilizadas (Remelgado, 2014, 144) bem como o “Diagnóstico de Monitorização dos Museus de Monitorização dos Museus da RPM”, publicado em 2024.

Os meios mais utilizados são:

Visuais, a exemplo das exposições, virtuais ou físicas. Por isso, foi contemplada a realização de várias exposições físicas e virtuais (Anexo II).

Textual: painéis, legendas e elementos escritos informativos.

Multimédia interactiva: vídeos e projecções.

Performativa: pequenas dramatizações e *storytellings*.

Táctil/didáctica: réplicas, modelos 3D e kits educativos.

Entre os textuais, o Boletim Digital é uma ferramenta de comunicação intermédia, entre as páginas dos Museus e os meios digitais mais imediatistas: Facebook e Instagram, por exemplo. Viabilizando o seu arquivo e partilha em outras plataformas digitais, permitem dar a conhecer o Plano de Actividades do Museu e os aspectos menos conhecidos do seu acervo e História da Instituição. A maioria dos museus tem um Boletim mensal, sendo o caso que melhor conhecemos o do MNA, tanto mais que colaborámos na sua manutenção e coordenação durante 3 anos.

Proporemos, aos museus que fazem parte do nosso estudo, a realização de Boletins Digitais, que incluam de forma sistemática alguns mitos representados nos museus.

As exposições físicas e virtuais

As exposições virtuais são um recurso muito importante para a comunicação, porque permitem alargar o âmbito dos conteúdos e materiais não expostos nas mostras reais, pois muitos dos bens culturais do MNA estão em reserva.

O MNA tem-se socorrido desta ferramenta, designadamente através da *Google Arts and Culture*, onde tem 8 exposições, cuja produção se iniciou em 2021.

Foram, também, produzidas algumas para o Museu Nacional dos Coches, em algumas das quais a signatária participou. O uso desta plataforma permite, ainda, criar exposições em articulação com outros museus, viabilizando um estudo comparado de alguns bens.

No decurso deste trabalho, esteve sempre presente, talvez pelos aspectos inovadores da sua concepção, designadamente um trabalho em rede de grande dimensão, mas também pela dificuldade em reunir elementos para o tema tratado, a exposição *Testemunhos da Escravatura. Memória Africana*. Esta exposição com a curadoria de Anabela Valente e Ana Cristina Leite (Gabinete de Estudos Olisiponenses) permitiu não só identificar um conjunto de museus, arquivos, bibliotecas e de outras instituições da cidade de Lisboa como ter a percepção mais clara da ausência explícita de narrativas patrimoniais da escravatura e das memórias africanas.”²⁸⁰

Ferramentas digitais textuais

Páginas/Sites

A utilização das páginas (sites) tem sido um dos recursos mais usados, tanto mais que há uma relativa disponibilidade de “templates” na internet que o facilitam. Mas é fundamental a colaboração de um profissional na elaboração de sites que garantam uma “identidade visual do(s) museu(s)” ou mesmo da temática, e que assegurem a sua compatibilidade com motores de busca.

Página de internet

²⁸⁰ “foram o ponto de partida para o convite a estes equipamentos para selecionarem, nas suas coleções, peças e/ou documentação que, de uma forma direta ou indireta, se pudessem relacionar com a pessoa escravizada negra. Estes testemunhos e heranças recuperados e resgatados, foram objeto de uma abordagem particular por parte das 42 instituições parceiras (na maioria dos casos pela primeira vez), tendo resultado na construção de novas narrativas, numa variabilidade de leituras de longa duração da história e de reflexões sobre o tema”. No entanto, do nosso ponto de vista, conseguiu superar muitas das dificuldades, tendo~, sem dúvida, contribuído não só “para uma consciencialização dos equipamentos culturais, bem como contribuir para a construção de uma discussão do que, ainda no presente, significa a escravatura” [Testemunhos da Escravatura :: Projeto - preservada pelo Arquivo.pt](#)

No “Diagnóstico de Monitorização dos Museus de Monitorização dos Museus da RPM”, publicado em 2024, refere-se que a “quase totalidade dos museus indicou possuir página de internet (96%). Seis em cada dez museus tem página própria, sendo que 46% indica ter somente essa página de internet e 9% ter, em simultâneo, uma página do museu e estar na página da tutela” (p. 61).

A articulação dos conteúdos com as redes sociais tornou-se, pois, uma realidade, embora o seu efeito tenha sido já amplamente reflectido, havendo quem caracterize esta nova dinâmica dos museus como tratando-se de emissores de mensagens “Medio-Museo” que exigem um tratamento específico e particular de cada meio de comunicação, incluindo as exposições (Zenere, 2020, 4).²⁸¹

Patrícia Remelgado, no seu estudo, conclui que “os conteúdos de carácter informativo, relacionados com a história do museu, a sua coleção e os serviços disponibilizados, são comuns à maioria das páginas *online* das instituições museológicas” (Remelgado, 2014, 144), situação que também é espelhada no “Diagnóstico de Monitorização dos Museus de Monitorização dos Museus da RPM”).

Mas as redes sociais também podem e devem ter um papel fundamental na partilha da informação sobre as suas exposições, os seus programas educativos, ou, mesmo, de documentos de carácter didáctico e de apoio.

O Twitter, o Facebook ou o Instagram ocupam, hoje, o lugar de canal privilegiado de comunicação e partilha de informação e permitem uma diversidade grande de tipos de conteúdos: texto, imagem, filme e música. Contudo, convém nunca esquecer que a sua existência está dependente de plataformas digitais que podem não ser eternas, pelo que há que garantir que exista um local onde se possam fazer arquivos dos elementos partilhados.

²⁸¹ “Un museo en un enclave geográfico comunica. Un edificio comunica. Un área de recepción comunica. Sobre sus fondos, exposiciones, actividades y materiales de interpretación y apoyo a la visita... qué decir. La investigación, la conservación, la restauración y la tutela de las colecciones, bien sea por acción o por omisión, también comunica” Editorial mus-A. (2010). Un museo es un hecho comunicativo en su totalidad. En Mus-A Revista de los museos de Andalucía, (12), cit. In (Zenere, 2020, p.4).

No que respeita à Mitologia, é possível, através destes meios, produzir conteúdos simples, mas que remetam para uma informação mais detalhada e aprofundada. É, pois, viável a partilha de fotografias, documentos gráficos, vídeos e textos em torno das narrativas mitológicas. As publicações dos “posts” têm conteúdos muito diversificados desde a “divulgação da colecção, passando pela promoção de actividades ou a partilha de efemérides relacionadas com a instituição ou a sua temática, não raras vezes com o objetivo de, não só estimular a visita ao museu, mas também o acesso ao seu site. Nesta perspetiva, assumir o Facebook unicamente enquanto uma ferramenta de promoção da instituição museológica, constitui uma abordagem redutora porque desaproveita a capacidade de participação e colaboração que caracteriza as Redes Sociais”. (Remelgado, 2014, p. 159).

Viabiliza a interacção, porque permite que sejam feitos comentários, caso esteja devidamente acionado o mecanismo. Mas a opção por este tipo de comunicação exige uma actualização diária de conteúdos, através de postagens e disposição para interagir constantemente com as mensagens recebidas²⁸².

No Diagnóstico acima mencionado, “Diagnóstico de Monitorização dos Museus da RPM” (2024, p. 62), refere-se que 87% dos museus responderam estar presentes em pelo menos uma rede social e que, nas redes sociais utilizadas, se destaca claramente o Facebook (96%) como o canal privilegiado pelos museus para comunicar, embora com percentagens relevantes para o uso do Instagram e do YouTube, com 70% e 47%, respetivamente. As referidas como menos utilizadas são o Pinterest, Blogue e o LinkedIn, todas abaixo dos 10%.

Efectivamente, os museus têm vindo a produzir conteúdos de forma relativamente constante, não existindo, como já referimos, na sua maioria, um “Plano de Comunicação”, a exemplo do que foi produzido no Museu Nacional de Arqueologia, em 2021, baseando-se, parcialmente, em anterior documentação produzida para o MNA.

²⁸² Cf. A.A.V.V (2012) Plano de Comunicação Institucional para Museus de Pequeno Porte”. p. 22.

O Facebook e o Instagram, em fase mais recente, têm sido umas das redes muito utilizadas pelos museus, sendo das ferramentas digitais as que mais provocaram a revolução na comunicação.

O Twitter tornou-se uma ferramenta cada vez mais utilizada, viabilizando uma partilha mais instantânea e com facilidade de conexão com outras redes.

Youtube

O Youtube é, sem dúvida, um dos maiores veículos de partilha e visionamento de vídeos *online*, permitindo, ainda, através das suas memórias descritivas, fazer a caracterização sucinta dos conteúdos e associar filme, voz, música e texto. Viabiliza, se accionado, o comentário por parte dos visitantes da plataforma.

QRCode

O QRCode é uma outra funcionalidade digital já adotada em muitos museus. A sua fácil utilização, que necessita de investimentos económicos reduzidos, associada a um telemóvel de uso pessoal, torna esta ferramenta extremamente útil, pois a sua conectividade depende da informação disponibilizada, mas, também, da vontade do receptor.

Apresentaremos alguns exemplos da sua utilização, salientando, contudo, o facto de, quando usadas plataformas gratuitas, serem temporários e exigirem permanente actualização.

E-mail de divulgação

Continua a ser uma excelente ferramenta de divulgação das actividades de uma instituição. A fácil compreensão dos conteúdos depende de textos claros e

objetivos, bem como de uma apresentação gráfica que a possa tornar mais atractiva.

Sinalização local e envolvente

A sinalética de vários níveis permite a identificação do museu e deve ser pensada *in loco*, sem descurar, no entanto, a envolvente e os seus acessos.

A sinalética referente aos conteúdos museográficos deve ser clara, obedecendo hoje já a critérios devidamente avaliados.

Segundo as recomendações do “*Plano de Comunicação Institucional para Museus de Pequeno Porte!*”²⁸³, publicado em São Paulo, (2012, p. 26), “as placas de identificação colocadas nos espaços do museu devem seguir o mesmo partido gráfico adotado pela expografia, criando harmonia entre as diversas formas de comunicação presentes no ambiente”.

Um Plano de Comunicação para a área da Mitologia. Proposta de actividades a desenvolver

Embora a mitologia não se possa, do nosso ponto de vista, divorciar do seu contexto histórico/social/artístico e mesmo museográfico, pretendemos apenas dar a noção de que forma ele se pode construir, em articulação com as outras vertentes dos museus.

Sinteticamente, poderíamos dizer que se pretende com um Plano de Comunicação encontrar mecanismos que viabilizem o melhor conhecimento da mitologia, a sua explicação em termos claros e acessíveis, embora não banalizando a informação e, paralelamente, que forneça elementos para um maior aprofundamento da temática. Por isso, é necessário contextualizar cada mito na época e na cultura de origem.

²⁸³ Plano de Comunicação Institucional para Museus de Pequeno Porte/ SISEM | PPT

Deve, também, destacar-se a importância da relação com outras áreas do conhecimento (literatura, história, filosofia, antropologia, astronomia, arte, astronomia, filosofia).

Em quadro, (Anexo II e III), tentaremos apresentar uma proposta que contemple aspectos relacionados com a mitologia, mas que seja adaptável às diferentes condições e meios humanos e técnicos.

Para aferição do nosso trabalho, foi, também, analisado o “Plano de Comunicação”, gentilmente cedido pelo Museu Nacional dos Coches.

Sintetizando, propomos que um “Plano de Comunicação na Área da Mitologia, que apresentaremos mais detalhadamente em anexo, preveja as seguintes acções:

Acções escritas e visuais através das redes sociais

A informação pode ser, actualmente, partilhada através das redes sociais e site do museu, havendo vários níveis, pois também é avaliada por diferentes tipos de uso dos seus consultantes.

É possível, também através da introdução da temática da mitologia nos Boletins digitais, a par de outras matérias, dar-se a conhecer as suas narrativas.

Roteiros dos museus ou do conjunto de museus.

Google Forms - Quizzes (a exemplo de alguns que partilhámos), recorrendo, também, aos Qcodes.

Filmes no Youtube

Filmes no Canva²⁸⁴

Site onde a Mitologia seja um dos temas tratados

²⁸⁴ “O Picadeiro”. Apenas usamos aqui um exemplo, somente ilustrativo, a título ilustrativo, tanto mais que estamos conscientes que os meios disponíveis não permitiram elaborar um filme como desejado. https://www.canva.com/design/DAGp9lsCfjA/2pW_JW3k1bvoOSmZDL0QeQ/edit?utm_content=DAGp9lsCfjA&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton

Actividades expositivas

Exposições Virtuais

Exposições físicas

Deverão contemplar informação complementar junto dos elementos expositivos Qcodes (ou outros).

Visitas Temáticas

Deverão obedecer ao conhecimento prévio do acervo dos museus e sua programação, bem como à planificação das visitas (Anexo III)

Acções de Formação e de Investigação

Debates ou palestras: discutir a relevância dos mitos, nos dias de hoje, fazendo comparações com histórias modernas.

Laboratórios de interpretação: analisar símbolos, iconografia ou textos antigos em grupo.

Sessões de poesia e de literatura: comparar versões do mesmo mito e fazer discussões em torno do sentido dos mitos (Anexo III). Podem também socorrer-se da componente iconográfica.

Conferências

Propor ciclos de conferências em que a mitologia seja o tema agregador, mas que viabilizem, uma abordagem multidisciplinar.

No decurso da elaboração desta tese foram efectuadas algumas para sensibilização ao tema.

Iniciativas teatrais e performativas

Teatro ou dramatizações: actores ou voluntários representam episódios mitológicos.

Realidade aumentada/virtual: permitir que visitantes “entrem” nos mitos ou vejam deuses e criaturas em 3D.

Simulações interativas: por exemplo, explorar o labirinto do Minotauro, virtualmente.

Encenações colaborativas: permitir que os participantes decidam o desfecho de um mito em performance ao vivo.

Performances musicais, de dança ou outras

Actividades Educativas

Oficinas temáticas: criar máscaras de deuses, escrever pequenos mitos, pintar cenas mitológicas.

Oficinas de escrita ou narrativa: os participantes podem criar versões modernas de mitos antigos.

Jogos educativos: quizzes, desafios ou histórias curtas que permitam que se possa interagir online.

“Caça ao tesouro” pelo museu, ou jogos de associação entre deuses e símbolos.

Concurso de ilustrações: recriar cenas mitológicas em desenho ou digital.

Actividades de Media e Comunicação

Audioguias, podcasts e apps interativos: contar histórias de forma envolvente, com sons e música temática. Explicações áudio ou multimédia.

Vídeos curtos ou animações: explicar mitos de maneira dinâmica, especialmente os mais jovens.

De forma esquemática, apresentamos, no Anexo III, uma “Matriz de ações organizadas por Objetivo, Acção, Formato e tipo de participantes”, bem como a proposta de um conjunto de actividades a desenvolver, quer nos museus em estudo, quer noutros que venham a alargar esta rede.

Parte III – Os Percursos

8 – Caracterização das divindades e narrativas mitológicas visando a criação de elementos comunicacionais

da

Crono/Saturno

Visando o conhecimento desta divindade, foi feita, no contexto deste trabalho, uma apresentação das festividades associadas à mesma, em Roma²⁸⁵, em 2024, colocada online, e elaborámos textos de apoio para essa iniciativa.

No Anexo III faremos uma proposta de Literatura comparada das diversas versões do mito (Actividade 1), sendo disponibilizados não só fontes históricas, como os objectivos da actividade.



Representatividade da divindade/narrativas mitológicas nos museus seleccionados

²⁸⁵ As *Saturnália*. Conferência no Museu do Teatro Romano de Lisboa. 13 de Dezembro de 2024. [\(99+\) SATURNAIS E O SOLSTÍCIO DE INVERNO](#)

A divindade está representada, no Museu Nacional de Arqueologia, quer em denários do seu acervo, quer numa epígrafe que lhe é dedicada (Nº Inv. E 6303), datável dos séculos I-II²⁸⁶, quer no Palácio Nacional da Ajuda, tanto em objectos decorativos, relógios, como um exemplar de mesa com três mostradores (Nº Inv. 16127 TC), esculturas ou pinturas parietais, uma delas de carácter alegórico, como é o caso da pintura do tecto da escadaria de acesso ao primeiro piso do palácio. É uma extraordinária representação da alegoria do Tempo, denominada “Monarquia Lusitana”. Trata-se de uma das pinturas de Norberto José Ribeiro (1774-1884) neste imóvel, tal como a de “Apolo e as Musas”.



Fig. 32 - Cipo com inscrição a Saturno por Júnio Tusca. MNA. Nº Inv. E 6303. Séculos I – II d.C. Mercado Geral dos Gados. Lisboa

Fig. 33 - Crono devorando um dos filhos, enquanto Reia segura uma das crianças no braço esquerdo. Nº Inv. PNQ 1884 Século XIX. [RAIZ](#)

Fig. 34 - Pintura mural com a alegoria "A Monarquia Lusitana e o Tempo derrubando o Engano", onde Saturno é a alegoria do Tempo. Tecto da “Escadaria Nobre”. Norberto José Ribeiro. PNA Nº Inv. 52422.01 TC

Dada a sua conotação com o Tempo, são recorrentes as representações de Crono em objectos de relojoaria espalhados por inúmeros palácios ou museus

²⁸⁶ Segundo a plataforma [RAIZ](#) é proveniente da Avenida de Ressano Garcia (hoje Av. da República), foi encontrada em 1903 e deu entrada no Museu Nacional de Arqueologia, por doação do Conde d' Ávila. Apresenta a seguinte inscrição: [S]ATURN[O] [SACR]UM BIST[ONIO ?] [A?]VITO, ANN(NORUM) XXII. [JU]NIA J(ulii) F(ILIA), TVSCA, FRATI. [FEL?]ICIAE, m(ARCI) f(ILIAE) TVSCAE, MATRI. Monumento consagrado a Saturno, Júnio Tusca, filha de Júlio, [erigiu este monumento] ao [seu] irmão Bistónio (?) 22 anos de idade. A mesma Júnio Tusca dedicou a [sua] mãe Felícis (?) Tusca, filha de Marco, segundo leitura de A. Vieira da Silva (1944) Epigrafia de Olisipo (subsídios para a História da Lisboa Romana). Câmara Municipal de Lisboa.

portugueses, de que destacamos o Palácio Nacional da Ajuda. No entanto, não podemos deixar de mencionar o soberbo relógio de Precisão Le Roy, adquirido por António Augusto Carvalho Monteiro, embora esteja actualmente em exposição no Museu do Tempo (Besançon, França), onde Crono e as Moiras são as figuras marcantes.

Mas também encontramos exemplos de estátuas como é o caso de uma escultura de autor desconhecido, datada do século XVIII, “Cronos devorando os filhos” do acervo do Palácio Nacional de Queluz (Nº Inv. PNQ 1884); bem como o desenho do Museu Nacional de Arte Antiga (Nº Inv. 393 Des.de Marco Marchetti da Fonseca (1526-1588).

No levantamento efectuado por Navarrete Orcera (2021, p. 266), Crono tem 19 representações em Palácios e Museus portugueses.

Zeus/Júpiter

No Anexo III faremos uma proposta de uma acção de Literatura comparada das diversas versões do mito (Actividade 2), sendo disponibilizados não só fontes escritas, como os objectivos da actividade.

Nos museus seleccionados, Zeus/Júpiter está representado no Museu Nacional de Arqueologia, quer em epígrafes, quer em vários numismas (denários, áureos e asses) e lucernas e ainda numa pedra de anel de nicolo (Nº Inv. Au 11979) datada do século III, que foi estudada por Graça Cravinho (Cravinho, 2010, p. 22) entre outros autores, onde está representado Júpiter Tonante (*Iuppiter Tonans*)²⁸⁷, empunhando um feixe de raios (*fulmen*), na mão esquerda, e com a direita o ceptro. É proveniente da cidade da Ammaia.

²⁸⁷ Augusto construiu um templo, em 22 a. C, em honra de Júpiter Tonante, na sequência de um “milagre”, atribuído ao pai dos deuses, durante uma campanha militar contra os Cântabros na Hispânia, quando se salva, numa noite de 26 a.C., de um relâmapo, ao contrário do seu

Mas Júpiter também se faz representar no Palácio de Belém, no Concílio dos deuses a que há nos referimos, e no Palácio da Ajuda, onde também aparece figurado numa coluna (Nº Inv. 3966), onde estão representados os diversos casais divinos e numa estátua de autor desconhecido, datada de 1888 (Nº Inv. 43223), onde a divindade aparece sentada sobre numa águia²⁸⁸.

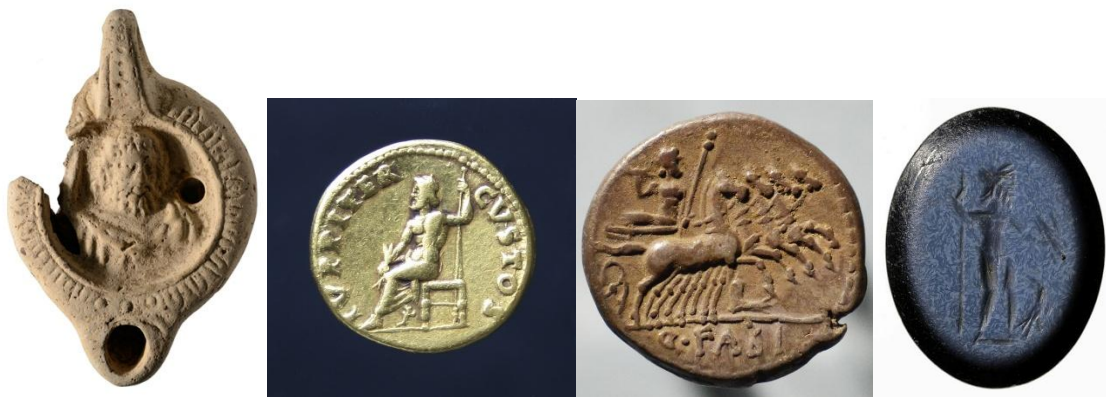


Fig. 35 - "Lucerna em cerâmica do tipo Dressel-Lamboglia, 30ª

MNA Nº Inv. 13821. Século III Azinhaga do Senhor dos Mártires. RAIZ

Fig. 36 - Áureo de Nero. MNA Nº Inv. 2014.15.1. 64/68 d.C.
Villa Romana de Torre de Palma, Monforte

Fig. 37 - Denário de Q. FABI LABEO. 124 a.C MNA Nº Inv. 2015.14.79

Fig. 38 - Pedra de anel com representação de Júpiter Tonante. Século III. Proveniente da Cidade de *Ammaia*. MNA Nº Inv. Au 1197



Fig. 39 - "O Conselho dos Deuses", Sala D. João VI. Arcângelo Foschini. (1771 -1834). Palácio Nacional da Ajuda. Fotografia: José Paulo Ruas, 2014 Copyright:© DGPC

escravo, que levava uma tocha na mão. Este episódio é referido por Suetónio, na *Vida dos Doze Césares*. Augusto. XXIX-3.

²⁸⁸ RAIZ



Fig 40 - Astreia, sala de D. João VI. Tecto. Pormenor do "O Conselho dos Deuses". Arcângelo Foschini. (1771 -1834). Palácio Nacional da Ajuda.

No Conselho dos Deuses representado no Palácio Nacional da Ajuda, Zeus está sentado de forma destacada e usa um manto vermelho; Hera/Juno está sentada ao lado de Zeus/Júpiter; Atena/Minerva representa-se com os seus símbolos, a lança e um elmo. Crono é mais velho, usa barba e segura uma foice. Hades reconhece-se segurando um bidente. Afrodite, jovem e bela, tem uma coroa de rosas no cabelo e um Cupido ao seu lado. Ares está figurado com os atributos do deus, o elmo e a lança. Baco, apresenta-se com cachos de uvas no cabelo e parras de videiras. Apolo, deus de grande beleza, está representado com uma áurea dourada à volta da cabeça.

Em baixo figura Astéria “de boa fama”, segundo Hesíodo (Theog. v.409), filha de Zeus e Témis, considerada uma deusa virgem da justiça, pelo que é figurada com uma balança na mão, mas também da inocência e da pureza. O mito está associado à Idade de Ouro da humanidade, tendo sido colocada no Cosmos, na forma da constelação de Virgem. Camões não a esquecerá na sua Epopeia²⁸⁹. Certamente é, por isso, que um grande destaque nesta pintura parietal.

De Época Romana, no território actualmente português há inúmeras representações de Júpiter, quer em vários numismas, quer em lucernas, como

²⁸⁹ "Respondem as trombetas mensageiras, / Pífaros sibilantes e atambores; / Alférezes volteiam as bandeiras, / Que variadas são de muitas cores./ Era no seco tempo que nas eiras / Ceres o fruto deixa aos lavradores; / Entra em Astreia o Sol, no mês de Agosto; / Baco das uvas tira o doce mosto"
Camões, *Os Lusíadas*. Canto IV.27

nos exemplares do Museu Nacional de Arqueologia, um deles proveniente da Azinhaga do Senhor dos Mártires, datada do século III (Nº Inv.13821) e outro da Herdade da Palma (Nº Inv. 997.15.98), datada dos séculos II-III e seis lucernas provenientes de Santa Bárbara, Castro Verde (Maia, 1997, p. 58).

Mas existem no Museu de Arqueologia várias inscrições com dedicatória à divindade de proveniências diversificadas.



Fig. 41 - Ara de granito com inscrição a *Jupiter Optimus Maximo*. Com inscrição.
Nº Inv. E 6151. Museu Nacional de Arqueologia.

Publicada por Joaquim Baptista, Pedro Miguel Salvado e José d'Encarnação é uma árula recolhida durante a realização de obras na casa apalaçada da família Castel-Branco, situada no centro da aldeia de Medelim, freguesia do concelho de Idanha-Nova, também com a I(ovi) O(ptimo) M(aximo) / V(otum) S(olvit)²⁹⁰

Na *villa* romana da Granja dos Serrões foi identificada uma ara votiva onde o indígena L. Iulius Maelo Caudicus cumpriu de bom grado um voto a Iupiter. Também nos arredores de *Olisipo* há uma outra inscrição dedicada a Iupiter pela saúde de *M. Cassius Firmus*.

A ara encontrada em Torre de Almojola tem a particularidade de ter permitido confirmar que se estava na presença de um templo romano e que se tratava,

²⁹⁰ Baptista, Joaquim; Salvado, Pedro Miguel; d'Encarnação, José. "Árula a Júpiter Ótimo Máximo, de Medelim (Conventus Emeritensis)." *Ficheiro Epigráfico*, n.º 896, 2024.

Disponível em: https://www.academia.edu/124536480/Árula_a_Júpiter_Ótimo_Máximo_de_Medelim

efectivamente, de um *uicus* ou de uma cidade latina, quem sabe a capital administrativa e religiosa desta região, a cidade dos Cobelcos, um povo pré-romano que habitava esta região (Frade, Helena, 1991, p.29).

Contudo, e ao contrário do que se passa em épocas posteriores, não são comuns, no período romano, no território actualmente português, as representações de narrativas mitológicas relacionados com esta divindade.

Tal como acontece com outros temas mitológicos, a Bética é a zona onde se documentaram mais referências (25), concentradas em 13 mosaicos, relacionadas com os amores de Zeus. Na sua maior parte trata-se de mosaicos localizados em contexto urbano, destacando claramente Itálica e Écija (Vargas-Vásquez, López Monteagudo & San Nicolás Pedraz. 2021, 216).

No entanto, encontram-se variadíssimas de épocas mais tardias, em torno das suas narrativas mitológicas, como o “Rapto da Europa”. Um painel em azulejo do Museu Verdades de Faria, uma gravura do Palácio Nacional da Ajuda, bem como a escultura do Museu de Cerâmica de Sacavém (Nº Inv. MC 1894) da autoria de Fernando da Ponte e Sousa, um destacado ceramista e escultor português, são exemplares que vale a pena integrar, futuramente, num itinerário mais alargado.

Zeus e Ganimedes

Ganimedes surge representado como escanção, numa coluna ou tocheiro do Palácio da Ajuda, em porcelana (Jasper ware) verde-claro, não vidrada, decorada com baixos-relevos em camafeu, de Staffordshire, onde figuram os casais divinos.



Fig. 42 e 43 - Coluna (pormenores) com a representação dos casais divinos e de Ganimedes. jasper ware. Século XIX. PNA. Nº Inv. 3966

Zeus transforma-se em águia para arrebatrar Ganimedes, famoso pela sua beleza e a que já fizemos referência noutra momento desta tese. O jovem filho de Trós e de Calírroe assim se torna o escanção do deus, no Olimpo.

Homero faz uma referência a Ganimedes na *Ilíada*, onde o nomeia como “ele que foi o mais belo de todos os mortais. / Arrebataram-no os deuses para servir o vinho a Zeus / por causa da sua beleza, para que vivesse entre os imortais” (*Ilíada*. Canto XX. vv. 232-235).” (*Ilíada*. Canto XX. vv. 232-235), tendo ampla representação ao longo do tempo.

Já Píndaro, na sua I Ode Olímpica *Sete Odes de Píndaro*. (vv. 43-44.) assim se lhe refere:

“Aí, mais tarde, chegou também Ganimedes, / Para prestar a Zeus serviço igual”

Na *Antologia Grega*, 37. De Dioscórides, assim nos é descrito o fascínio que Ganimedes exerceu sobre Zeus: “O rabo de Sosarco de Anfípolis, moldou-o suave o Eros brincalhão, funesto para os mortais, para excitar Zeus, pois mais que os de Ganimedes são os músculos deste rapaz de extrema doçura” ¹ (*Antologia Grega*. A Musa dos Rapazes (livro XII) p: 41)

Em território português não se conhecem mosaicos com este mito tão bem representado em Morgantina, na Sicília, com a cena de Zeus transformado em

águia levando Ganimedes, ou os exemplares da “Camera de Dioniso” Pafo, Chipre e da *villa* romana de Bignor

Não obstante, está presente numa lucerna de Santa Bárbara de Padrões, Castro Verde, publicada por Maria e Manuel Maia, com o número 169. (MAIA, 1997, 70).

Na cidade do Porto uma estátua relativamente recente designada “O Rapto de Ganimedes” de António Fernandes de Sá (1874-1958) foi adquirida pela Câmara Municipal e colocada no Jardim da Praça da República²⁹¹.

No Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, numa pintura de Pieter de Hooch, “Alegre companhia de um interior”, datada de 1663/1665, está representado num quadro com o tema do “Rapto de Ganimedes” (Nº Inv. 1620 Pint)²⁹².

O Rapto da Europa

Nos museus seleccionados, o mito apenas está representado no Palácio Nacional da Ajuda, contudo, dada a importância deste mito fundacional, consideramos que o mesmo deverá ser tratado.

No Anexo III, propomos uma actividade de leitura comparada, onde se fará a apresentação do mito, de algumas fontes escritas e dos objectivos da acção (Actividade 3).

Existem, no entanto, várias representações do “Rapto da Europa”, em museus, como é o caso do painel de azulejos do Museu Verdades de Faria e ainda o do Colégio Manuel Bernardes.

²⁹¹ A Mitologia na obra “O rapto de Ganimedes” do escultor António Fernandes de Sá (1874-1958)

<https://www.linkedin.com/pulse/mitologia-na-obra-o-rapto-de-ganimedes-do-escultor-s%C3%A1-santos-silva/>

²⁹² Pintura. Pieter de Hooch

<http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=250848&tipo=OBJMatrizPix>



Fig. 44 - Gravura com representação do Rapto da Europa (pormenor). Séculos XVII-XVIII

PNA N.º Inv. 64133.04 DIG

Leda e o Cisne

O mito aparece representado numa lucerna do Museu Nacional de Arqueologia.



Fig. 45 - Lucerna com representação de Leda. MNA N.º Inv. 15391.

Séculos II-III.

Também encontramos este mito de Leda e o Cisne representados numa gravura do Palácio Nacional da Ajuda (N.º Inv. 53146/83 - Gravura numerada com o nº "83") da autoria de Coelémans, I. Duval, Séculos XVII d.C. - XVIII d.C., onde Leda surge deitada nas margens de um rio junto de dois cisnes. À esquerda são

visíveis algumas edificações uma nuvem de fumo e num plano afastado montanhas., para além da estátua referida anteriormente da autoria de Cesare Sighinolfi, datada de 1869 (fig. 30).



Fig. 46 - Leda Jacques Coelemans (1654?-1735) (Gravador) e Duval (Pintor).
Séculos XVII-XVIII. PNA N.º Inv. 53146/83

Leda não parece ter conhecido nenhum tipo de expressão particular nas Gálias Romanas, havendo apenas dois casos conhecidos, Esp. II: 1062 de Bordeaux e no pilar funerário de Yzeures, em Esp. IV: 2999, facilmente reconhecíveis nos dois casos pela presença do cisne (Bina, 2015, p. 189).

Contudo, esta cena mitológica é inúmeras vezes representada na Hispânia, designadamente em mosaicos. Na Lusitânia é conhecido o exemplo de lucerna pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arqueologia.

Em época relativamente recente, encontramos vários exemplos da sua representação em diversos suportes, em museus portugueses, salientando a gravura de Jacques Coelemans (1654? -1735)²⁹³; a pintura de Francisco Vieira (Vieira Portuense), hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga²⁹⁴, datado de 1798 d.C.; bem como exemplares escultóricos, como a

²⁹³ N.º Inv. 53146/83

²⁹⁴ N.º Inv. 1169 Pint

cópia da estátua de Leda e o Cisne de Cesare Sighinolfi, datada de 1869 d.C., actualmente em exposição no Palácio da Ajuda²⁹⁵.

O Consílio dos deuses

O Consílio dos deuses tem uma das mais antigas representações num desenho de Rafael para a Villa Farnesina, Roma (1517)

Embora nos espaços que estudamos apenas esteja representado no Palácio Nacional da Ajuda - Consílio dos Deuses, sala de D. João VI, da autoria de Archângelo Foschini, cujo estudo se encontra no MNAA, lembrando a importância que esse episódio tem n' *Os Lusíadas*²⁹⁶ e como marcou a cultura portuguesa, em geral, podemos referir os fantásticos desenhos de Columbano Bordalo Pinheiro (Lisboa 1857-1929), cujos estudos pertencem ao acervo do Museu do Chiado (Museu Nacional de Arte Contemporânea). São os estudos para o quadro da Sala Camões do Museu Militar, alusivo ao célebre Canto I de *Os Lusíadas* de Camões. Rodeado de alguns deuses, num desses desenhos vê-se Marte ao centro, em corpo inteiro e de costas, trajando à soldado romano, botas, túnica escarlate e capacete coríntio, onde se podem ver as pinturas finais.

Poderíamos citar aqui uma quantidade enorme de outros exemplos, mas optamos por referir os que se podem visitar em Lisboa ou na área envolvente, como é o caso do Museu Militar, em Lisboa, ou do Palácio de Queluz, na Sala dos Embaixadores do Palácio (Sala dos Embaixadores. Nº Inv. PNQ 970/26)

Também Cyrilo Workmar Machado pintou um Consílio dos Deuses no salão de baile do Palácio Chiado (Navarrete Orcera, 2021, p. 116).

O Museu Nacional do Azulejo tem também uma representação em azulejo do Consílio dos Deuses, baseada nas *Metamorfoses* de Ovidio (Juno e Iris e Adónis e Aurora (Met. XI, 575-748), na série das Metamorfoses de Wilhelm Baur 1695.

²⁹⁵ N.º Inv. 178.

²⁹⁶ "Quando os Deuses no Olimpo luminoso, / Onde o governo está da humana gente, / Se ajuntam em consílio glorioso / Sobre as cousas futuras do Oriente. / Pisando o cristalino Céu formoso, / Vêm pela Via Láctea juntamente, / Convocados, da parte do Tonante, / Pelo neto gentil do velho Atlante".

Camões, *Os Lusíadas*. Canto I, 20. Edição Expresso. 2003



Fig. 47 - "Neptuno é informado por Mercúrio da realização do consílio". Arcângelo Foschini.
Sala de D. João VI, tecto, poente-norte. Palácio Nacional da Ajuda.

Fig. 48 - Reunião de deuses no Olimpo. Papel, tinta-da-china, tinta sépia, lápis. MNAA . Nº Inv.
48317 DIG Cirilo Volkmar Machado (Lisboa, 1748-1823)

Segundo a versão que ficou mais estabelecida do mito Zeus é que seduziu Leda, mulher de Tíndaro, rei de Esparta. Leda pôs um ovo (ou dois, dependendo das narrativas) do qual nasceram dois rapazes, Castor e Pólux²⁹⁷ (Apolod, Bibl. I.8.2) "Castor e Pólux, filhos de Zeus e de Leda"²⁹⁸: os Dioscuros, bem como duas raparigas, Helena e Clitemnestra.

Leda já é mencionada na *Odisseia* (XI, 298-299), bem como em Píndaro, em *Nemeias* (IX, 150).

Com Higino, nas suas *Fábulas*, essa versão é corroborada, informando que "Júpiter, convertido em cisne, às margens do rio Eurotas violou Leda, filha de Téstio.

Dele, ela deu à luz Pólux e Helena e, de "Tíndaro, por sua vez, Castor e Clitemnestra. Dele, ela deu à luz Pólux e Helena e, de Tíndaro, por sua vez, Castor e Clitemnestra" (Higino, Fab. LXXVII).

Apolodoro menciona Leda como filha de "Téstio e de Eurítemis" (Bibl. I. 7.10).

Segundo o mesmo autor (Bib. III.10,5-7) "Zeus uniu-se a Leda sob a forma de cisne e nessa mesma noite o mesmo fez Tíndaro. De Zeus concebeu Pólux e

²⁹⁷ Tradução livre a partir da versão castelhana.

²⁹⁸ (Apolod. *Bibl.* I.8.2) "Castor e Pólux, filhos de Zeus e de Leda".

Helena; de Tíndaro concebeu Castor e <Clitemnestra>. Mas alguns autores dizem que Helena era filha de Némesis e de Zeus”, que para fugir ao assédio de Zeus se transformara em gansa, mas Zeus, por sua vez, transformou-se em cisne e uniu-se a ela. Como fruto dessa união, ela pôs um ovo que um pastor encontrou nos bosques, levou-o e entregou-o a Leda que, por sua vez, o guardou numa arca. Chegado o momento de eclosão, nasceu Helena, que Leda criou como sua filha”.

O autor descreve a “beleza tão extraordinária de Helena”, dando-nos conta dos seus inúmeros pretendentes. (Bibl. Liv. III. 10.8).

Hera/Juno

Como já foi referido quando acima tratámos Zeus, Hera tem representação entre nós, em dois dos museus que tratamos. No Museu Nacional de Arqueologia e no Palácio Nacional da Ajuda. numa coluna.



Fig. 49 - Antoniniano de Salomina com representação de Juno, no reverso:

À volta: IVNO – REGINA. 260/268 d. C.MNA N.º Inv. 2019.51.2

Foi uma das esposas de Zeus/Júpiter. Segundo Ovídio (*Fastos*, Livro VI. vv. 17-30) “Uma era a irmã do esposo: era, eu reconheci, / A que no Capitólio está com Jove. / (...) Vale algo ser a irmã de Jove, e a sua esposa/ Não sei se me honra mais o irmão, se o esposo. / Considerando o nascimento, fui primeira / Que fiz Saturno pai: primeira filha”

A Hera/Juno ou a Afrodite/Vénus as meninas entregavam as suas bonecas quando atingiam a idade adulta.

Segundo o poeta Ovídio no *Fastos*. Liv. VI. v., 40, a ela se deve o nome do mês de Junho: "e não dou nome a um mês?"

Hera/Juno era a rainha dos deuses, esposa de Zeus/Júpiter, a "Augusta Hera"²⁹⁹. "Hera, a deusa de alvos braços"³⁰⁰ "Hera de sandálias de ouro"³⁰¹, a "Hera do trono de ouro"³⁰², ou a "Hera do trono dourado", "a rainha dos deuses."³⁰³

Segundo a obra de Navarrete Orcera, de Juno há 42 ocorrências da representação de Juno nos Museus e Palácios Portugueses³⁰⁴.

Porque a sua associação é constante, quer a Zeus, quer a outras divindades que temos tratado no decurso desta tese, não nos deteremos pormenorizadamente a Hera/Juno.



Fig. 50 – Coluna (detalhe) com representação de Zeus e Hera. PNA. Nº Inv. 3965. Século XIX.

²⁹⁹ Hesíodo, *Teogonia*. v.11.

³⁰⁰ Hesíodo, *Teogonia*. v. 314.

³⁰¹ Hesíodo, *Teogonia*. v. 454.

³⁰² *Hinos Homéricos*. XII. vv. 1-5. Tradução Tatiana Faia. Universidade de Lisboa. p. 77

"Canto Hera do trono de ouro, que Reia deu à luz /Rainha dos imortais, que se distingue pela sua beleza, / Irmã e esposa de Zeus que troveja, / deusa ilustre, venerada por todos os bem-aventurados no grande Olimpo, / não menos estimada do que Zeus que ama trovejar.

³⁰³ Píndaro; *Sete Odes de Píndaro*. I Ode Nemeia. vv.53 e 55.

³⁰⁴ Navarrete Orcera, Antonio (2021) *La Mitología en los Palacios Portugueses*. Siglos XVI a XX

Atena/Minerva

Sobre este tema, foram construídos vários elementos comunicacionais, designadamente um quizz³⁰⁵.

No Anexo III (Actividade 4), apresentamos também uma proposta de actividade, sob o título genérico “Em torno de Atena, a senhora da sabedoria e guardiã da cidade”. Literatura comparada, onde serão referenciadas algumas fontes históricas e serão delineados objectivos.

Encontramos Atena/Minerva representada em qualquer dos museus seleccionados

Museu Nacional de Arqueologia

Palácio de Belém/ Museu da Presidência

Museu Nacional dos Coches

Palácio Nacional da Ajuda

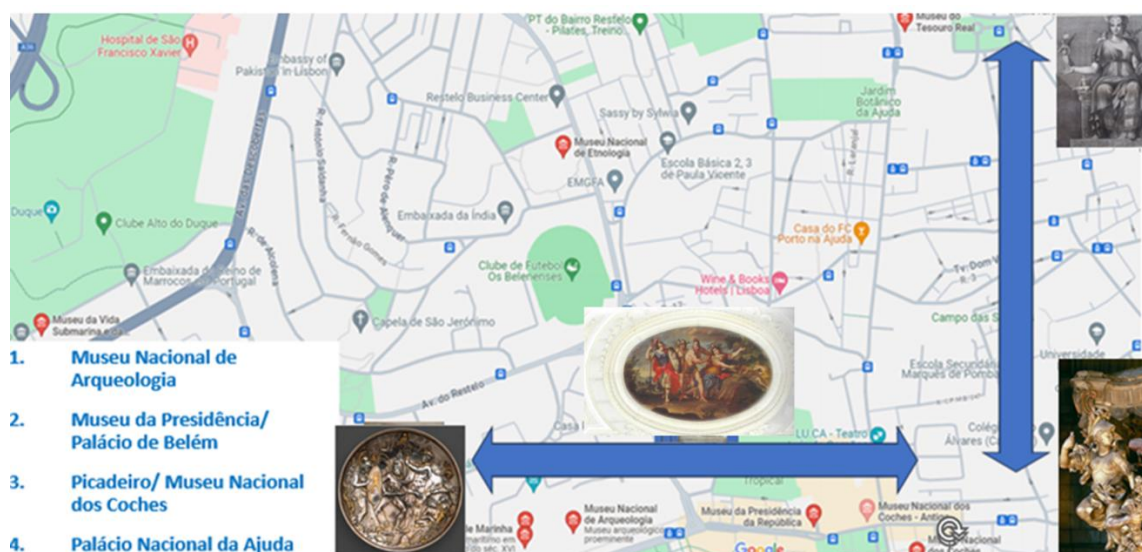


Fig. 51 – Itinerário em torno das divindades: Atena: Museu Nacional de Arqueologia; Museu da Presidência/Palácio de Belém; Museu Nacional dos Coches e Palácio Nacional da Ajuda.

³⁰⁵ [MITOS ONLINE VIII - ATENA - Google Forms](#)

Propomos, assim, a exemplo dos casos anteriores, que se realize um roteiro/itinerário em seu torno e das diversas feições que a deusa assume, em épocas diferentes. Entretanto, foi elaborado, para interessados de todas as idades, um formulário³⁰⁶.



Fig. 52 – Qcode do formulário sobre a deusa Atena

No Museu Nacional de Arqueologia, encontramos inúmeros exemplares com a sua representação em numismas, lucernas, bem como em estatuetas, a exemplo de uma com a figuração de Atena/Minerva com a égide de pele de cabra, onde está representada a Medusa (N.º Inv. BUS 76), e de um busto de terracota, onde a deusa surge com capacete e tranças caídas sobre os ombros (Nº Inv. E 445).

Proveniente de *Collipo*, (S. Sebastião do Freixo, Batalha), há uma cabeça de Minerva, em mármore branco, estudada por V. de Souza e por L. J. R. Gonçalves e por Virgílio Correia, que a associa a uma possível remodelação ocorrida em *Collippo* na época julio-claudiana (Correia. 2014, pp. 309-322).

³⁰⁶ <https://forms.gle/xdqXumgWVJtVemSq6>



Fig. 53 - Pátera com cena do mito de Perseu. MNA N° Inv. Au 690

Séculos I-II. Lameira Larga, Penamacor.

Fig. 54 - Mito de Perseu. Palácio Nacional de Belém. Paineis da Sala dourada.

Francisco Xavier Lobo (?). Século XVIII.

Fig. 55 Atena. Coche do Embaixador - parte dianteira. Século XVIII. Museu Nacional dos Coches. (N° Inv. V 0009)



Fig. 56 - Placa com representação da deusa Minerva. N° Inv. 4029 Palácio Nacional da Ajuda. Século XIX.

Fig. 57 - Placa com representação da deusa Minerva. N° Inv. 4030 Palácio Nacional da Ajuda. Século XIX.

No Palácio de Belém, encontramos Atena/Minerva no mito de Perseu, já aqui referido.

No Museu Nacional dos Coches, o Coche do Embaixador (Embaixada de D. João V ao Papa Clemente XI) merece destaque no que respeita à representação de Atena. O alçado dianteiro é dominado por quatro figuras mitológicas: Sileno e um cavalo-marinho e duas personagens, em tamanho natural, da deusa Palas/Atena (Guerra), representada com a mão direita erguida em acto de comando, e da Esperança Renascida, à esquerda, com um ramo de flores na mão.

Como veremos adiante, muitas vezes Atena funciona, nas suas representações, como a alegoria da “Pátria”, a exemplo de Hércules, como nos referiremos.³⁰⁷

Mas Atena/Minerva também está presente no Palácio da Ajuda, como acima referido, em múltiplos suportes, a exemplo de um quadro a óleo sobre tela, enquanto alegoria do Conhecimento e da Sabedoria, na Sala dos Embaixadores, figurada como uma mulher de traje militar, sentada nas nuvens. (N.º Inv. PNQ 970/20. XVIII d.C. - XIX d.C.).

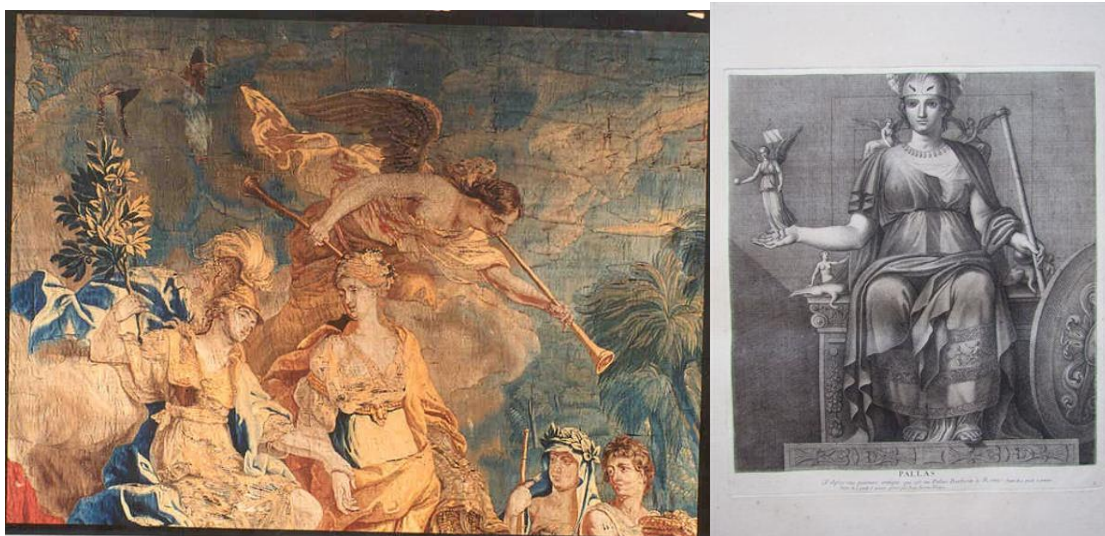


Fig. 58 - Tapeçaria "Triunfo de Minerva/ Série Triunfo dos Deuses". Oficina de Urbanus Leyniers (1728/1729). Palácio Nacional da Ajuda.

Fig. 59 – “A deusa Pallas / Atena em majestade com Nike na sua mão”. Jean Jérôme Frezza (Gravador). 1763 PNA N.º Inv. 53144 / 3.

³⁰⁷ s/a e s/d. “Do teto à portinhola: mitos e símbolos em perspetiva”. Museu Nacional dos Coches.

É tema preferencial em escultura, como o atestam estatuetas provenientes das ruínas de *Bracara Augusta* e *Conimbriga*, e uma outra, de proveniência desconhecida, existente no Museu Nacional de Arqueologia (Nº Inv. BUS 76).

Mas Atena, ou melhor, a sua homóloga romana Minerva, aparece, também, representada em lucernas, sendo muito comum em gemas (Cravinho, 2018, p. 42). Graça Cravinho (2018, p. 54) refere a existência de um total de 19 exemplares de gemas de procedência conhecida ou aproximada com representação de Atena/Minerva.

A sua representação perdurará nas épocas Moderna e Contemporânea, sobretudo em camafeus, moldes em gesso, escultura e pintura (Cravinho, 2018, p. 22), lembrando, também, a sua figuração em hipomóveis, como é o caso acima referido do MNC



Fig. 60 - Pedra de anel com representação de Atena

Séculos I d.C. - II d.C. MNA N.º Inv. Au 600. Fotografia: José Paulo Ruas

Fig. 61 - Denário de P. SERVILI M.F RVLLI com representação de Minerva e Vitória. 100 a.C.
MNA N.º Inv. 2015.14. 112.Tesouro de Soalheira do Barbanejo.

Atena e a sua homóloga romana Minerva têm, como verificámos, ampla difusão na Época Romana, no território actualmente português.

Os altares votivos com inscrições provenientes de *Conimbriga*³⁰⁸, pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Arqueologia, e de *Serpa* são exemplo da

³⁰⁸ VV.AA., 2002, p. 471, nº 143; *Hispania Epigraphica online Database*, nº 22949 (sob o nome de *Minerva Sancta*, em vez de *Minerva Sancta*)

difusão do culto a Atena/Minerva, por vezes designada como *Dea Medica* ou *Dea Sanct(ae)* pela sua associação com a saúde, como é o caso publicado por Alicia Canto.³⁰⁹

Antonio Navarrete Orcera, (2021, pp 263 e 266), na sua obra *La Mitología en los Palacios Portugueses. Siglos XVI a XX*, refere a ocorrência de Atena e a sua homóloga Minerva 55 vezes.

O Juízo de Páris

No Museu Nacional de Arqueologia, há um espelho etrusco, pertencente à doação de D. Luís Bramão, onde poderá estar representado o “Julgamento de Páris” (Nº Inv. 991.21.6), constituído por quatro figuras, três delas seguramente femininas, que podem documentar quer o “julgamento de Páris”, ou “As Três Graças com Hermes” ou, ainda, o grupo das *Horae*.³¹⁰

O Museu Nacional dos Coches possui um conjunto de cinco tapeçarias datadas de 1730/1735, as tapeçarias da Oficina Real de Aubusson, sobre História de Páris e Helena (Nº Inv. HD 0438), a que pertence a cena “Regresso de Helena a Esparta” (Nº Inv. HD 0437). Sobre esta tapeçaria, foi elaborado, em parceria, e visando a participação dos mais novos, um formulário³¹¹.

³⁰⁹Deae
Sanct(a)e
Pia(e) · Sever[us]
ex · voto

5 ani(mo) · lib(ens) · pos(uit)

[EDH: Inscription Database](#)

Canto de Gregorio, A. M. (1997, p. 156).

³¹⁰ <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=112624&tipo=MOV>

³¹¹ <https://forms.gle/pozTyjhpunHP39rS7>



Fig. 62 - Tapeçaria “Regresso de Helena a Esparta” (Nº Inv. HD 0437). Que pertence a um conjunto de cinco dedicadas à História de Páris e Helena. (1730/1735).

Oficina Real de Aubusson.

Fig. 63 - Tapeçaria de Jan Van Orley; (Pintor) Augustin Coppens (Pintor), Jan-Frans van der Borcht (Tapeceiro), Nº Inv. 499, (1726/1761)³¹², com a representação do “Rapto de Helena”.

A Minerva eram dedicados, em Época Romana, os *Quinquatrus*, jogos que sacralizavam o início do mês de Março, quando se iniciava o período da guerra, que foram bem descritos pelo poeta Ovídio nos *Fastos*³¹³.

Athena, nomeada no *Hino Homérico* - “A Afrodite”, era irredutível ao amor e amante dos combates guerreiros. Como já anteriormente referido, talvez tenha sido essa sua irredutibilidade em relação ao amor que a torna vingativa, no caso da afronta sentida, quando Posídon possuiu ou violou a Medusa, junto do seu templo.

A divindade, nascida da cabeça de Zeus, faz-se representar nesta estatueta com o capacete coríntio. Atena deveria segurar a lança na mão erguida e ter uma pátera na mão estendida, para fazer uma libação. Sobre o peito, enverga a égide,

³¹² RAIZ

³¹³ "Um dia mais e chega a festa de Minerva, / cujo nome - as Quinquátrias - vem dos dias. / No primeiro, não há sangue ou luta com ferro, / pois Minerva nasceu naquele dia. / No seguinte e em mais três, os jogos são na areia, / co'as espadas se alegra a deusa bélica. / A Palas hoje orai, meninas e meninos, / pois quem aplacar Palas será douto. / Com Palas já aplacada, a cardar lã a moça / aprende, e a encher pesados fusos. / Ela ensina a naveta a correr na urdidura e faz a / obra co'o pente se adensar".

Ovídio, *Fastos*, III. vv. 810-820

ou escudo de pele de cabra, e, ao centro, tem a Cabeça de Medusa, que, segundo a mitologia, lhe foi oferecida, como falaremos adiante.

Atena e Medusa

Para permitir um conhecimento simplificado, foi elaborado um *quiz* sobre a Medusa³¹⁴.

Ainda sobre a Medusa e o mito de Perseu, foram elaboradas duas actividades de Literatura Comparada e de observação (Actividade 4.1 e 4.2), constantes do Anexo III desta tese. Foi ainda fornecido um texto geral de apoio, onde estão partilharemos algumas fontes antigas, para que se possam construir elementos comunicacionais.

Porque o episódio relacionado com a morte da Medusa permite uma forte reflexão, uma das actividades de leitura comparativa do mito terá por base a versão poética de Ovídio, a de Luciano de Samósata e de Higino (Anexo III).

A Pátera com o Mito de Perseu, Lameira Larga, merece-nos uma maior atenção, dado o conhecimento um pouco mais aprofundado que temos sobre a mesma.³¹⁵

³¹⁴ https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScIoF_c9Yhts7SIpy9PM0vFxYBcWbxWtFSpr_Y9_2lZMn4R3A/viewform

³¹⁵ Barata, F. (2018): “O Tesouro romano de Lameira Larga. Penamacor”. *Revista Ebvrobriça*, IX, Fundação.

OS PERCURSOS: PERSEU E MEDUSA



1 – Pormenor da Pátera com o mito de Perseu. MNA
 2 – Mito de Perseu. Sala Dourada. Palácio da República
 3 – Escudo de torneio. Museu Nacional dos Coches (1770 d.C. - 1795 d.C.).
 Número de inventário: A 2575.

Representatividade nos museus selecionados

Atena encontra-se representada no Museu Nacional de Arqueologia - Pátera da Lameira Larga, um dos exemplares mais extraordinários do mito de Perseu em território português, Penamacor. No mesmo MNA, existe um camafeu de época mais tardia, onde Medusa está figurada.



Fig. 64, 64 a) e 64 b) - Pátera de prata com o Mito de Perseu e detalhes (MNA N.º Inv. Au 690)
 Proveniente de Lameira Larga, Penamacor



Fig. 65 - Camafeu com representação de cabeça de Medusa. MNA N.º Inv. Au 625. Século XVI

Fig. 66 - Escudo de torneio. (1770 d.C. - 1795)- MNC. N.º Inv. A 2575

Fig. 67 - Perseu a cortar a cabeça de Medusa. Tela lateral do tecto da “Sala Dourada” (meados do século XVIII ?). Palácio de Belém. Autor não confirmado (Francisco Xavier Lobo)

O autor desta peça devia conhecer bem o mito grego, pois este tipo de iconografia mitológica foi comum no período imperial, fortemente marcado pela cultura helenística na sua fase inicial, embora se trate, muito possivelmente, de uma obra provincial. Encontra-se em pinturas, moedas, esculturas, cerâmicas e mosaicos.

Em Conímbriga, proveniente da Casa das Fontes, datando do último quartel do século II ou inícios do século III, há um mosaico com o tema: “Perseu vitorioso com a cabeça da Medusa e Ceto”, o monstro marinho que ia devorar Andrómeda³¹⁶.

Na Hispânia, durante os primeiros séculos do império, quando predominavam ainda os mosaicos a preto e branco, já surgiam representações da Medusa, a exemplo de Valência.

Comum é a representação da cabeça de Medusa em alguns *clipei* que fazem parte da ornamentação dos edifícios públicos romanos dos séculos I-II, como sucede nos fora de Mérida e de Tarragona. Estes *clipei* têm um poder de amparo, protegendo os lugares das forças malignas e aparecem associados ao poder

³¹⁶ Este mito é-nos descrito por Higino, nas suas *Fabulae*, LXIV. Andrómeda “Cassiopeia antepôs a beleza de sua filha, Andrômeda, à das Nereidas. Por esse motivo, Netuno exigiu que Andrômeda, filha de Cefeu, fosse atirada a um monstro marinho. 2. Quando ela foi atirada, diz-se que Perseu, voando com as sandálias aladas de Mercúrio, lá chegou e a livrou do perigo. Como ele a quis levar, Cefeu, seu pai, junto com Agenor, a quem ela estava prometida, intentaram assassinar Perseu em segredo. 3. Revelada a situação, ele mostrou-lhes a cabeça da Górgona, e todos foram transformados, mantendo a forma humana, em pedra. Perseu retornou a sua pátria com Andrômeda” (Alves, 2013: 204).

imperial divinizado, porque o escudo é, no fundo, uma representação do Universo de que o guerreiro se serve para opor o cosmos à força do inimigo³¹⁷.

Em território português, a Medusa tem inúmeras representações, desde Época Romana, sendo comum reconhecê-la, ao longo do tempo.

De Alter do Chão, é um dos mais belos mosaicos, onde Alexandre surge representado com um escudo com a Medusa. Também num mosaico figurativo, aparecido em finais de Outubro de 2007, em Alter do Chão, está representada a Medusa, inscrita num escudo³¹⁸.

Para termos noção da sua utilização com fins apotropaicos, valerá a pena pensar que, no conjunto de Santa Bárbara, publicado por Manuel e Maria Maia, há seis exemplares de lucernas com a sua representação. (Maia, 1997, p. 74). Fundamental é ainda entender como a “mirada” é um elemento tão importante e presente em múltiplos mitos (Neira, 2015, p. 36), mas que assume, com a Medusa, um duplo papel. Por um lado, olhá-la directamente é causador de petrificação. No entanto, esse poder torna-se “protector”, quando a “olhada” se dirige ao escudo de Atena com a representação da Medusa decapitada, ou quando utilizada noutros contextos, mantendo, no entanto, uma ideia central que é inviabilizar o poder de eventuais inimigos.

A feição apotropaica da Medusa cruzará os Tempos, tendo penetrado mesmo no imaginário popular e, por isso a encontramos representada, quer em pinturas, no interior e exterior de edifícios, quer em viaturas hipomóveis e em inúmeros objectos decorativos ou utilitários³¹⁹.

³¹⁷Lembremos que os *signa* romanos tinham também efígies clipeadas com essa função, pois introduzir uma imagem numa figura geométrica circular era heroicizá-la. A isso se deve, muito provavelmente, a própria forma de muitas páteras com representações mitológicas.

³¹⁸ "Está rodeada por dois anéis concêntricos diferenciados, sendo que o exterior está decorado com grinalda de três folhas de louro verde-escuro, em fundo branco, orientada no sentido dos ponteiros do relógio (António, J., 2015). O louro está associado a Apolo e a Dioniso e representava a vitória e a glória, sendo igualmente relacionado com a imortalidade". De acordo com o mesmo investigador que (António, Jorge, 2015) tratar-se-á de uma "representação de Alexandre, o Grande, e a cena mais emblemática da Batalha de Hidaspes" que estaria no pavimento do *triclinium* da Casa de Medusa.

³¹⁹Segundo ficha técnica de um escudo de torneio do Museu Nacional dos Coches, "nos antigos jogos equestres, a destreza e habilidade dos cavaleiros eram postas ao serviço da selecção dos afamados ginetes hispânicos. A uma função fundamentalmente prática, os jogos associavam um carácter lúdico e de aparato, para o qual concorriam a riqueza e o colorido dos arreios e demais acessórios de cavalaria. Não menos importantes eram as armas utilizadas pelos participantes -

Pégaso

Pégaso encontra-se representado no Museu Nacional de Arqueologia, quer em numismas, quer numa ágata, proveniente da cidade de *Ammaia*.

Proveniente da cidade romana da Ammaia, é uma ágata com a representação de Pégaso, publicada por Graça Cravinho (Cravinho, 2015, p. 111). Tem as suas longas asas abertas e erguidas. Sentado no chão, um guerreiro (Belerofonte), segurando uma espada e uma lança. Na mão direita, tem um escudo. A investigadora data-a dos séculos I a. C. - I d. C.



Fig. 68 - Denário de prata. Anverso: cabeça de Liber (deus italiano do vinho, identificado com o deus grego Diónisos), virada à direita. Reverso: um Pégaso, virado à direita. Em baixo, numa moldura Q. TITI MNA Nº Inv. Au 769- 90 a.C

Fig. 69 - Pedra de anel com representação de Pégaso e Belerofonte.
Proveniente da Ammaia. Século I a.C/I d.C. MNA. Nº Inv. Au 1204.

lanças, espadas, canas e pistolas -, bem como os escudos, decorados com motivos figurativos e simbólicos (...) Pelas descrições e gravuras coevas, é possível concluir que um dos motivos recorrentes era o da "cabeça da Medusa", usado tanto em escudos como em alvos fixos. O objectivo era idêntico: petrificar o atacante que, num misto de horror e encanto, seria compelido a investir, simultaneamente para abater o adversário (cumprir uma tarefa) e para conquistar o "fruto" apetecido. Esta ambivalência é, de facto, uma constante intemporal, conotada com a mais famosa das três Górgonas. (...) O escudo tem, portanto, uma função simultaneamente defensiva e ofensiva, através do qual o herói se apropria da força do adversário, tornando-se invencível. O mesmo duplo sentido pode ser encontrado na representação da cabeça da Medusa em acessórios de torneio e de jogos equestres do século XVIII. Para o cavaleiro que a transporta no seu escudo, a Medusa simboliza a inquestionável supremacia e a certeza de uma vitória fulgurante; ela é o seu aliado na luta, ao mesmo tempo que assegura um combate aguerrido ao produzir um efeito perverso sobre o inimigo".

Em Castro Verde, apareceram também dois exemplares de lucernas com a representação de Pégaso (Maia, 1997, p. 79).

Pégaso, um cavalo voador na mitologia grega, é o cavalo de Zeus, portador do seu raio.

Geralmente descrito como sendo de cor branca, seria filho de Posídon e de Medusa, e terá nascido com seu irmão Chrysaor quando Medusa foi decapitada por Perseu. Perseu, por seu lado, foi incluído entre as constelações, como nos informa Higino³²⁰.

Segundo a mitologia, a Medusa estaria esperando um filho de Posídon, deus dos mares, quando é morta pelo herói Perseu, e diz a lenda que, quando foi morta, o cavalo alado Pégaso e o gigante Crisaor surgiram do seu pescoço.

Apolodoro relata-nos da seguinte forma esse episódio “Da cabeça cortada da Górgona saltou Pégaso, um cavalo alado, e Crisaor, o pai de Gérion, que Medusa tinha concebido de Posídon”. Liv. II.4.2 da *Biblioteca*

Pégaso terá sido capturado enquanto bebia água de um poço e domesticado pelo herói grego Belerofonte a quem acabou por ajudar contra a Quimera e as Amazonas.

Diz a mitologia que foi montado em Pégaso que Belerofonte conseguiu matar o horrível monstro Quimera, mas, quando o herói tentou montar o cavalo novamente, ele atirou com Belerofonte e subiu para os céus, onde se tornou uma constelação. Santo Agostinho (*A Cidade de Deus*. Vol. III. Liv. XVIII. Capítulo XIII. p. 1729) menciona este episódio, referindo que “Perseu e sua esposa Andrómeda, crê-se, foram recebidos no Céu depois da sua morte, e ninguém tem vergonha, ninguém receia ver as suas imagens nas estrelas e a essas estrelas dar os seus nomes”.

Entre nós, de período já bastante recente, o tema de Perseu e Andrómeda surge-nos representado numa escultura em mármore, datada de 1880, de Jean-Louis

³²⁰ Higino, *Fabulas*.CCXXIV. Mortales que llegaron a ser inmortales. “Perseo, hijo de Júpiter y de Dánae, fue incluido entre las constelaciones”. p. 295

Grégoire (1840-1890), que, hoje, integra o acervo do Museu Nacional Grão Vasco (Nº Inv. 3619)³²¹.

Divindades aquáticas



Fig. 70 - Itinerário em torno de Neptuno e as divindades marinhas.

Para melhor dar a conhecer estas divindades, foram elaborados vários elementos comunicacionais, visando “utentes” diferenciados, designadamente um formulário específico³²², e conferências de sensibilização ao tema, disponíveis online³²³.

Será ainda proposta uma actividade de análise dos símbolos da divindade e fornecido um texto de apoio, com recurso a fontes escritas (Anexo III - Actividade 12)

Os motivos aquáticos contam-se entre os mais frequentes nos mosaicos da Hispânia³²⁴.

³²¹ <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1062621&tipo=OBJ>

³²² Aprender Mitologia nos Museus: Divindades Aquáticas.

<https://forms.gle/QGMDXrp5j7hSNW2x8>

³²³ “Deuses do Mar”. Conferência na Capela do Espírito Santo dos Mareantes de Sesimbra. 01.04.2022.

https://www.academia.edu/75221301/Deuses_do_Mar

³²⁴ ³²⁴ https://www.academia.edu/.../El_culto_a_las_aguas_en_la... El culto a las aguas en la "Lusitania" romana: novedades arqueológicas y epigráficas. Carme Miró Alaix, Carlos Martín Escorza, Javier Andreu Pintado e María Peréx Agorreta.

O conjunto das divindades aquáticas são também das mais recorrentes no território nacional, ao longo dos séculos, sob todas as suas formas, normalmente associadas a fontes e fontanários, embora também surjam noutros contextos, designadamente na pintura parietal, e, ainda, em objectos de uso comum, mencionando, apenas a título de exemplo, loiças e, mesmo, paliteiros. Posídon/Neptuno, o deus dos Mares é, sem dúvida, muito do nosso apreço, bem como todo o seu séquito.

De destacar a importância da sacralização da água, cujos cultos mais documentados na Antiguidade hispana estão vinculados às propriedades curativas das águas³²⁵.

Segundo testemunho de Plínio (HN. IX, (I) 1-2)³²⁶

“As águas têm, de longe, criaturas vivas em maior número e superiores dimensões do que a terra. A causa é evidente [...]. O mar, sendo tão largo, tão grande e aberto, está pronto a receber do céu as sementes genitais e as causas da geração; sendo tão macio e flexível, é adequado à alimentação e ao crescimento, pois, com ajuda da natureza que nunca é inactiva, está sempre a moldar uma ou outra criatura nova: não é de admirar que lá se encontrem tantas coisas estranhas e monstruosas”.

Neptuno

Neptuno encontra-se representado em todos os museus em análise.

Museu Nacional de Arqueologia

Palácio de Belém

Museu Nacional dos Coches

Palácio Nacional da Ajuda

³²⁵Cf. El culto a las aguas en la "Lusitania" romana: novedades arqueológicas y epigráficas. Carme Miró Alaix, Carlos Martín Escorza, Javier Andreu Pintado e María Peréx Agorreta. (99+) El culto a las aguas en la Lusitania romana: novedades arqueológicas y epigráficas

³²⁶cit in Mourão, 2014: 79.

No Museu Nacional de Arqueologia, há vários exemplares cunhados com a sua figuração, a exemplo do cunhado em *Salacia*.

Mas Neptuno também está representado no Museu Nacional dos Coches, sendo uma das entidades representadas no conche mandado construir pelo rei D. João V, para a Casa Real Portuguesa, e que escolheu Vénus e Neptuno, ambas figuras marinhas, bem como outras divindades (Mercúrio, Marte, Júpiter e Juno) e alegorias (Fama e Glória) e os 12 signos do Zodíaco³²⁷, para representar o seu poder. Também a "Virtude Heróica", figurada como Hércules adormecido no trono e com a pele do leão de Nemeia, coroa o painel traseiro da viatura hipomóvel.

As pinturas do Palácio Nacional da Ajuda são, também elas, repletas de alegorias, associadas à mitologia, podendo mesmo falar-se de uma “mitologia alegórica, de que, sem dúvida, as Tágides de Camões, também ali presentes, são o expoente nacional”. As obras efectuadas e respectivas pinturas parietais, quando do regresso de D. João VI a Portugal, denotam esse apreço pelas representações marinhas, a que já fizemos referência.



Fig. 71 - Moeda de bronze com valor de Asse, cunhada em Salácia (Alcácer do Sal). No anverso está representada a cabeça de Neptuno

MNA. N.º Inv. 2005.101.2

Salacia (Alcácer do Sal). Século I a. C.

Fig. 72 - Fragmento de disco de lucerna.

MNA N.º Inv. 2000.63.6

Século II d. C. *Villa* romana de Torre de Palma, Monforte

³²⁷ [RAIZ](#)



Fig. 73 - Sacrifício ao deus Neptuno. (1815) Cyrillo Volkmar Machado (Pintor / Professor)
PNA Nº Inv. 299.

Fig. 74 - O Tejo e as Tágides (estudo para tecto do Palácio Nacional da Ajuda).
PNA Nº Inv. 81313 DIG 1823. Arcangelo Fuschini (1771-1834).



Fig. 75 5 Fig. 76 - Paliteiros em prata representando Neptuno e Anfitrite.
PNA N.º Inv: 57647 e 57648



Fig. 77 a) e 77 b) Coche de D. João V. (1722 e 1729). MNC Nº Inv. V0012

As representações de motivos relacionados com a água são bastante comuns em mosaicos hispanos, particularmente na Bética, província fortemente romanizada (Neira Jiménez, 2004-2005, p. 301), sendo comuns as imagens de Neptuno e de Oceano, mas, ainda, “divindades menores”, como Tritões, Nereidas ou Rios.

A maior concentração de mosaicos com essas representações, são na Bética e na Lusitânia, surgindo em contextos urbanos, em complexos termas, públicos ou privados, mas também em casas privadas ou *villae*, a exemplo da Casa dos dos Surtidores, Conimbriga, onde existe um pavimento com Tritão e Perseu pavimento con Tritón y el de Perseo (San Nicolas Pedraz, 2004-2005, p. 301).

Especificamente de Neptuno, há sete representações com quatro iconografias diferentes, sendo uma das recorrentes a representação com o seu séquito ou “Triunfo de Neptuno”, embora também surja só com o seu tridente (San Nicolas Pedraz, 2004-2005, p. 304).

No entanto, apesar de os temas marinhos serem recorrentes em mosaicos da Hispânia, a representação de Neptuno noutros materiais arqueológicos de Época romana verifica-se, sobretudo, em numismas e discos de lucernas

Um estudo efectuado por Luz Neira Jiménez refere 420 nereidas atestadas num número superior a 155 mosaicos, tanto bícromos como polícromos, no Império (Neira Jiménez, 1997, p. 364) de diversificadas tipologias.

Por seu lado, o episódio mitológico do nascimento de Vénus, ou navegando na sua concha, aparece em três mosaicos hispanos (Neira Jiménez, 2004-2005, p. 307). Muito mais comuns são as representações de Tritões, estando

representados nas *uillae* de Milreu e de Santa Vitória do Ameixial e em Conímbriga.



Fig. 78 - “O Pátrio Tejo distribuindo as grinaldas de flores pelas Tágides”, Sala de D. João VI.
Arcângelo Foschini. Século XIX. PNA N.º Inv. 86930 TC.



Fig. 79 - Coluna (pormenor) representando Posídon e Anfitrite. Jasper ware. Século XIX
PNA (N.º de Inv. 3966),

Fig. 80 - Gravura com representação de divindades marinhas. Recueil d'estampes d'après les
plus beaux tableaux [vol. 2]. Paria, França (1763)
PNA N.º Inv. 53145 / 33

Poder-se-á ver a similitude com a representação do Coche dos Patriarcas. (N.º
Inv. V 0018) abaixo.



Fig. 81 - Anfitrite com o seu séquito representada no painel traseiro do Coche dos Patriarcas.
MNC N.º Inv. V 0018. (1725 - 1730)

Fig. 82 - Anfitrite e o seu séquito, onde são representados Tritões e Nereidas. Coche de D. Maria Francisca Benedita MNC N.º de Inv. V 0023.



Fig. 83 e 83 a) - Alegoria do Feliz Regresso de D. João VI (pormenor), Sala de D. João VI, parede poente. Palácio Nacional da Ajuda. Arcângelo Foschini (1825)

São conhecidas múltiplas representações de Neptuno e de outras divindades marítimas, desde a ocupação romana do território actualmente português, até à contemporaneidade. Posídon/Neptuno, o deus dos Mares é, sem dúvida, muito do nosso apreço, bem como todo o seu séquito.

Aliás, o conjunto das divindades aquáticas é dos mais recorrentes no território nacional, sob todas as suas formas, normalmente associadas a fontes, fontanários, embora também surjam noutros contextos, designadamente na pintura parietal, mas, ainda, em objectos de uso comum, mencionando, apenas a título de exemplo, loiças e mesmo paliteiros.

Uma célebre estátua de Neptuno assente em dois golfinhos, executada em mármore de Estremoz, hoje localizada na Praça da Estefânia, destinava-se, inicialmente, a ornamentar o chafariz do Loreto ou das Portas de Santa Catarina.

Da autoria de Joaquim Machado de Castro (1771) ainda hoje coroa uma das importantes praças de Lisboa.

Devido a várias vicissitudes, este monumento ao deus dos mares percorreu vários locais tais, como o chafariz do Loreto ao Chiado³²⁸ e, após a sua demolição, esteve colocada na estação elevatória dos Barbadinhos (1881); no Museu Arqueológico do Camo (1886); na praça do Chile, Praça do Chile (1942).

Por último, foi transferida para a sua actual localização, no Largo de D. Estefânia, em 1951, devido à doação da estátua de Fernão de Magalhães a Portugal pela comunidade chilena, que foi colocada na Praça do Chile. Curiosamente, a base inicial em que assentava suporta agora um obelisco que centra o conjunto escultórico de Nereidas e Tritões do Museu da Cidade de Lisboa/Palácio

Isto para não lembrar as imponentes estátuas em chumbo da autoria de John Cheere, (1709-1787) do Palácio Nacional de Queluz, dedicadas à divindade e seu séquito. (Nº Inv. PNQ 3207).

Anfitrite

Anfitrite encontra-se representada quer no Museu Nacional de Arqueologia, no já mencionado “Mosaico de Ulisses”, onde se representa o thiasus triunfal de Anfitrite³²⁹ com Neptuno, quer no Museu Nacional dos Coches e no Palácio Nacional da Ajuda, quer no séquito de Neptuno, quer com o seu próprio cortejo.

É esposa de Posídon e deusa dos mares. Com o seu séquito marinho (tritões e nereidas) acompanha muitas vezes o deus do mar, Posídon. Por sua vez, os Tritões também faziam parte do séquito de Posídon. Tritão é um deus marinho, filho de Posídon e Anfitrite, geralmente representado com cabeça e tronco humano e cauda de peixe. Ele parece a representação masculina de uma sereia. É um fiel servidor dos seus pais, atuando como seu mensageiro e acalmando as

³²⁸ Castilho, (1902) p. 120 Antiga Casa Bertrand – José Bastos. “O chafariz tinha uma estatua de Neptuno (não sei desde que tempo), assim como o do Terreiro do Paço tinha um Apolo (que não vejo na estampa de Lavanha (i), mas que já existia no tempo de D. Francisco Manuel.)”

Veja-se [Chafariz de Apolo](#) e [História do Terreiro do Paço - Praça do Comércio](#)

³²⁹ [RAIZ](#)

águas do mar para que a carruagem de Posídon pudesse deslizar com segurança sobre as águas.

Apolodoro nomeia-a entre os “descendentes dos Titãs foram: de Oceano e Tétis nasceram as Oceânides, Ásia, Estige, Electra, Dóris, Eurínome, Anfitrite e Métis” (Bib. I.2.2; I.2.6), dando-nos conta de que “Posídon desposou Anfitrite, filha de Oceano, e dessa união nasceram Tritão e Rode, que Hélio desposou” (*Bibl.* I.4.6).

Tritão

O Tritão ou os Tritões encontram-se representados nos seguintes museus seleccionados:

Museu Nacional de Arqueologia;

Museu Nacional dos Coches

Palácio Nacional da Ajuda



Fig. 84 - Figura masculina anguípeda. *Villa* romana da Quinta das Longas. Século III d.C.

MNA N.º Inv. 2006.355.1

Com Anfitrite, Neptuno teve vários filhos conhecidos como tritões (monstros marinhos com faces humanas e corpo de golfinho). Tritão também fazia parte do séquito de Posídon.

Era geralmente representado com cabeça e tronco humano e cauda de peixe. Parece a representação masculina de uma sereia. É um fiel servidor dos seus

país, atuando como seu mensageiro e acalmando as águas do mar para que a carruagem de Posídon pudesse deslizar com segurança sobre as águas. Utiliza um búzio como instrumento musical, produzindo assim sons apaziguadores.

Os Tritões são, pois, uma constante nas nossas expressões mitológicas. Como que fazendo jus ao texto da Antiguidade que os dava como habitantes do Ocidente. Desde a Antiguidade, existem referências à sua existência nas costas do território que será hoje Portugal.³³⁰

E, como refere Amílcar Guerra, “nalguma tradição literária, desenvolveu-se a tendência para coligir, a respeito desta e doutras regiões, notícias de fenómenos extraordinários” e de *mirabilia* ³³¹

³³⁰“Uma embaixada de olisiponenses, para esse efeito enviada, anunciou ao embaixador Tibério que tinha sido visto e ouvido, numa gruta, tocando búzio, um e cuja forma é bem conhecida. Também não é falsa a ideia que se tem das Nereidas, com corpo coberto por escamas, mesmo na parte em que têm figura humana. De facto, também na mesma costa s avistou uma em agonia e cujo canto triste os habitantes ouviram ao longe”

“Tenho fontes de informação, ilustres membros da ordem equestre, que dizem ter sido avistados por eles, no oceano Gaditano, um homem marinho com o corpo totalmente semelhante ao nosso; e que este subia aos navios durante a noite e imediatamente se começava a adernar o lado em que ele se sentava e, se ali permanecia muito tempo, chegava mesmo a afundá-los”

Plínio, HN, IX, 10-1.

“As águas têm, de longe, criaturas vivas em maior número e superiores dimensões do que a terra. A causa é evidente [...]. O mar, sendo tão largo, tão grande e aberto, está pronto a receber do céu as sementes genitais e as causas da geração; sendo tão macio e flexível, é adequado à alimentação e ao crescimento, pois, com ajuda da Natureza que nunca é inactiva, está sempre a moldar uma ou outra criatura nova: não é de admirar que lá se encontrem tantas coisas estranhas e monstruosas”.

Plínio, HN, IX, (I) 1-2

³³¹ “Nalguma tradição literária, desenvolveu-se a tendência para coligir, a respeito desta e doutras regiões, notícias de fenómenos extraordinários, o que alimentou uma abundante e popular literatura. Uma parte destas curiosidades é recolhida por Plínio-o-Velho na sua *História Natural*, interessando neste caso particular a notícia dos tritões e nereidas que se avistaram numa gruta do litoral olisiponense, o que foi motivo para o envio, por parte das entidades municipais, de uma embaixada ao imperador Tibério. Sublinha o enciclopedista, bastante atento a estes aspetos, que a natureza excecional da notícia residia no facto de, contra tudo o que se sabia dessas figuras míticas, estas tinham todo o corpo coberto de escamas e não apenas a parte não humana. A obra referida é, ela própria, um imenso repositório de “mirabilia”, que alimentaram com imagens fabulosas o espírito dos seus leitores de todos os tempos. (...) O tópico literário das águas fecundadas pelo vento é apenas superado, em popularidade, pelo do Tejo aurífero. O Tejo, em cujo leito corre o ouro, ocorre na literatura do século I a. C., atestando-se pela primeira vez em Catulo, mas repetindo-se insistentemente durante os séculos, na prática até ao mundo moderno”.

Amílcar Guerra (2016) “O olhar do outro: Lusitânia pré-romana” in *Lusitânia Romana: Origem de Dois Povos*. p. 27-28.

Também no "Mosaico de Ulisses", proveniente da "Villa" romana de Santa Vitória do Ameixial, parece figurar o cortejo (*thiasus*) triunfal de Anfitrite, mulher de Neptuno. O cortejo é composto por um cavalo marinho e dois centauros que levam, nas suas caudas, Nereidas.

Sirenes

As Sirenes encontram-se representadas nos seguintes museus seleccionados:

Museu Nacional de Arqueologia - "Mosaico de Ulisses" proveniente da *villa* romana de Santa Vitória do Ameixial

268 d.C. - 330 d.C.

Palácio de Belém - Painel representando Ulisses atado á coluna.



Fig. 85 - Mosaico de Ulisses e pormenor onde estão representadas Sirenes, tal como refere o canto XII da *Odisseia*, (268 d.C. - 330 d.C.) MNA Inv. 17950. *Villa* romana de Santa Vitória do Ameixial, Estremoz.

Num pormenor do "Mosaico de Ulisses" proveniente da "Villa" romana de Santa Vitória do Ameixial, de onde provém um conjunto de mosaicos de características notáveis, parece figurar o cortejo (*thiasus*) triunfal de Anfitrite.

O cortejo é composto por um cavalo marinho e dois centauros que levam, nas suas caudas, Nereidas. São também visíveis as Sirenes aladas, tentando Ulisses, tal como é referido no canto XII da *Odisseia* (vv. 39-48), em que Ulisses, viajando numa embarcação com os seus companheiros, passa perto da ilha das Sereias.

Trata-se de um mosaico, composto por duas secções: uma, ao centro, quadrada, a outra formada por faixas rectangulares, de diferentes tamanhos, ao redor da parte central. A parte central separa-se das faixas que a rodeiam, por uma moldura de entrançado a preto, branco e amarelo, sobre fundo negro.

O grupo da embarcação está centrado pela figura de Ulisses, de pé, com as pernas ligeiramente separadas e inclinadas para a direita. Leva os braços atrás, para indicar que está atado ao mastro da embarcação.

O mesmo episódio está representado no Palácio de Belém, no tecto da “Sala Dourada”.



Fig. 86 - Painel representando Ulisses atado á coluna. Sala Dourada.

Palácio de Belém.

"Ora referidas como “seres monstruosos”, ora como “ninfas do mar” ou “feiticeiras”, esses seres de corpos parte-ave e parte-mulher têm diversas genealogias relatadas na literatura grega antiga" (Carderaro, 2015, p. 22). "

Seriam, portanto, belas jovens do séquito de Coré - Perséfone, filha de Deméter. Quando Hades raptou Perséfone, elas teriam suplicado aos deuses que lhes concedessem asas para procurá-la na terra, no céu e no mar.

Deméter, irritada por não elas não terem conseguido impedir o rapto da filha, transformou-as em almas-pássaros. Higino, nas suas *Fábulas*. CXXV, dá-nos a

conhecer essa versão das Sirenes, “filhas da musa Melpómene e de Aqueloo, que tinham a metade superior de mulher e a inferior de ave”. (Higino, Fábulas. CXLI. Las Sirenas).

Costumam também ser descritas voando pelos mares, condenadas por Deméter a essa fisionomia híbrida, de forma que jamais pudessem copular e, por isso, passaram o resto de sua existência atraindo marinheiros com seu canto melodioso, ou música produzida pelas suas harpas, ou até, ainda, por uma flauta, matando-os de seguida.

Segundo Homero, Ulisses é advertido para se atar ao mastro do seu navio, de modo a escapar ao mortífero canto das Sereias e ordena aos seus homens que se dediquem a remar com todas as suas forças como forma de evitar, quanto antes, o local onde aquelas criaturas exerciam as suas artes mágicas.

Na epopeia narrada nas *Argonáuticas*, são referidas como “as harmoniosas Sirenas, hijas de Aqueloo, hacían perecer con el hechizo de sus dulces cantos a cualquiera que cerca echara amarras”. (*Argonáuticas*, ed. 1996. v. 895).

Existem representações de sereias em vasos gregos desde o século VIII a.C.. Contudo, é a partir do século VI a.C., com o desenvolvimento da técnica de figuras negras, que as suas representações se tornaram mais proeminentes. Na sua tradição homérica, as Sereias são duas, embora outras fontes posteriores deem conta de serem três, chegando ao número de oito, como refere Platão (*República* (617b-c).

Geralmente, são referidas como filhas do deus-rio Aqueloo e da Musa Melpómene, ligada às artes e à música. No entanto, Apolónio de Rodes, no poema *Argonáutica* (ou *Epopeia dos Argonautas* 4.892-919)³³², ao narrar o episódio com as Sereias, apresenta-as como filhas de Aqueloo com uma outra Musa, Terpsícore (Carderaro, 2015, p. 21).

³³² Existem várias versões da viagem épica de Jasão. A de Apolónio de Rodes (mediados do século III a. C.), uma versão latina do poeta Valério Flaco (século I d. C.), e uma última obra anónima, de meados do século IV d. C., atribuindo grande protagonismo ao mítico Orfeu.

Apolodoro retoma esse episódio dos Argonautas, na *Biblioteca* (Liv. I. 9. 25): “Quando navegavam perto das Sereias, Orfeu, entoando um canto oposto ao delas, refreou o desejo dos Argonautas”.

Apolodoro (Epítome 7.18 e 19) refere ainda que Ulisses “Depois de ter voltado para Circe, ela reencaminhou-o e ele fez-se ao mar, costeando a ilha das Sereias. As Sereias, filhas de Aqueloo e de Melimpómene, uma das Musas, chamavam-se Pisínoe, Agláope e Telxiépia. Uma tocava lira, outra cantava, outra tocava flauta, e assim persuadiam os navegantes a ficar. “As Sereias tinham forma de pássaros a partir das coxas. Quando Ulisses navegava próximo delas, desejou ouvir o seu canto, mas instruído por Circe, tapou com cera os ouvidos dos companheiros e ordenou que ele mesmo fosse amarrado ao mastro. Persuadido pelo canto das Sereias a permanecer, pedia que o soltassem, mas os companheiros ataram-no ainda mais e assim prosseguiu viagem. Havia uma profecia que dizia que as Sereias morreriam se uma nau passasse por elas. Como de facto morreram (*Biblioteca*, Epítome 7.19).

As Sereias distinguiam-se pelos exímios dotes vocais e musicais, com que honravam a deusa Deméter/Ceres, de cuja filha (Perséfone/Prosérpina) eram amigas. Seriam ninfas, acompanhantes de Perséfone, a quem serviam como cantoras num coro, tendo caído em desgraça e sido punidas por Deméter por não terem socorrido sua filha na ocasião de seu rapto, sendo os corpos transformados em aves de rapina (Mourão, 2014, p. 93)³³³. É, pois, através da música que as Sereias cumprem a sua função de messageiras.

Mas há uma outra versão do mito que nos diz que Afrodite as transformou em aves por elas desprezarem os prazeres do amor, tornando-as frígidas da cintura para baixo. Desejavam o prazer, mas, não podendo usufruí-lo, atraíam e prendiam os homens para devorá-los” (Mourão, 2012, pp.199-202)

³³³Mourão, Cátia, “Bestiário Fantástico das Águas. Evolução do Legado da Antiguidade na Época Medieval”. *Bestiário Medieval. Perspectivas de Abordagens*. Adelaide Miranda Pedro Chambel Coordenação. IEM. Instituto de Estudos Medievais Lisboa 2014. p. 93.

Já em Luciano de Samósata, *O Auditório*. 19. e 22) no século II d. C.), encontramos uma interessante comparação entre o mito das Sereias e das Górgonas³³⁴.

Oceano

O Oceano aparece diversas vezes representado no Palácio Nacional da Ajuda.



Fig. 87 - "Oceano" (estudo para tecto do Palácio Nacional da Ajuda)". 1823.

Arcangelo Fuschini (1771-1834). PNA N° Inv. 81310 DIG

Fig. 88 - "O Pai Oceano sentado sobre uma balêa, he acompanhado pelas suas filhas Nereidas". Arcângelo Foschini.

PNA N° Inv. 51840 DIG. Sala de D. João VI, Topo Sul.

Fig. 89 - "Anfritite, com o seu cortejo de tritões e nereidas, dirige-se para o conselho". Sala D. João VI, tecto, topo Norte. PNA N° Inv. 86931 TC

São conhecidos, em toda a Hispânia, 19 mosaicos com imagens de Oceano, 10 dos quais da Bética, 7 localizados no interior e 3 no litoral. (Mourão, 2016, p. 422). Aliás, os temas de mosaicos hispano-romanos relacionados com a água são numerosos, havendo múltiplas representações de Oceano, Tétis e Vénus marinha, Neptuno e o seu *Tiasus*, Nereidas e Tritões, Anfritrite, Medusa, Ninfas

³³⁴ 19. "Que a força das palavras não possui poder combativo capaz de competir com a visão, eis o que pode ensinar-nos o mito das Sereias comparado com o das Górgonas. Na verdade, aquelas seduziam os que por aquelas paragens navegavam, e apossavam-se dos navegantes lisonjeando-os com os seus cantos, mas a sua função necessitava de um certo tempo, e mesmo assim houve um que passou por elas sem lhes dar ouvidos. Pelo contrário, a beleza das Górgonas, muitíssimo mais violenta e comunicando com as partes mais vitais da alma, punha imediatamente fora de si e emudecia aqueles que para elas olhavam, os quais - como quer e reza a lenda - ficavam petrificados de espanto".

22. "Perseu mata o monstro marinho e liberta Andrómeda; pouco tempo depois, casará com ela e partirá dali, levando-a consigo. Este episódio constitui um acessório da busca aérea das Górgonas". (Luciano [VI])

das águas, bem como com elementos arquitectónicos: poços, noras, moinhos de água, entre outros - e objectos de uso cotidiano, ou actividades relacionadas com as “águas mitológicas”, com a pesca e com a fauna marinha. (Monteagudo, 2024, 15 e 16).

Entre nós, destacamos o celebre “Mosaico do Oceano”, com associação aos ventos (Euro e Bóreas), de *Ossonoba*, datável dos séculos II-III, e um dos mais esplendidos mosaicos de Época Romana.

Este mosaico parece indiciar a importância marítima da cidade, porto onde se cruzariam influências diversas do norte de África e do Oriente mediterrâneo, embora o Oceano seja representado em situações diversificadas, nada tendo a ver com essa proximidade com o mar.³³⁵.

Também em Alter do Chão, no Mosaico da Casa da Medusa, o Oceano está figurado.

Em épocas mais recentes da História, pós Renascimento, o Oceano e o Rio Tejo fazem-se representar, muitas vezes, com os atributos semelhantes ao de Posídon, e as Nereidas são substituídas pelas Tágides, ou ninfas do Tejo, aludindo à obra camoniana.



³³⁵ Ver texto da Conceição Lopes (no glossário)

Fig. 90 e 90 a) - Mosaico do Oceano. Século II ou inícios do III d.C. Fotografia do Museu Municipal de Faro.

Fig. 90 a) - Fotografia gentilmente cedida por Jorge António (Câmara Municipal de Alter do Chão)

As escavações efectuadas, desde 2008, no Santuário ao Sol, à Lua e ao Oceano, no Alto da Vigia (Praia das Maças, Colares), amplamente publicadas por José Cardim Ribeiro³³⁶ e sua equipa do MASMO - Museu Arqueológico de S. Miguel de Odrinhas, comprovaram a importância que essas divindades tiveram entre nós, na Época Romana.

Francisco de Holanda já o havia referido na sua obra *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, onde desenha as ruínas de um antigo Templo Romano dedicado ao Sol e à Lua, descrevendo-o como “hu çirculo ao redor cheo de çipos memorias dos Eperadores de Roma”. Em 1593, o humanista André de Resende estudou-o na sua célebre obra *De Antiquitatibus Lusitaniæ*, identificando e descrevendo também os altares votivos do Alto da Vigia

Oceanus, concebido inicialmente como um rio que serpenteava a Terra, era a água personificada que rodeava o mundo. Era filho primogénito de Úrano (Céu) e Gaia (Terra), o mais velho dos titãs, ou “deuses primordiais”, o “pai do mundo inteiro”³³⁷.

Era o rio cósmico original (Grimal, 2029, p. 335), e pai de todos os rios que, segundo a *Teogonia*, são mais de três mil, bem como das quarenta e uma Oceânides, que personificam os riachos, as fontes as nascentes, motivo pelo que é vulgar que mosaicos com este tema mitológico apareçam associados a ambientes aquáticos ou mesmo termais.

Mais tarde, passou a representar o Oceano Atlântico e o Mar Mediterrâneo³³⁸

³³⁶Cf. Ribeiro, 2002, 334; Ribeiro, J. C., et al. (2014). O santuário romano do Alto da Vigia (Colares, Sintra): Novos contributos para o seu conhecimento. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 17, 9–34.

³³⁷Vergílio, (ed. 2019) *Geórgicas*, Livro IV. v.382.

³³⁸ As rotas terrestres e marítimas em direcção ao Oceano eram já descritas, desde, pelo menos, Píteas de Massália, autor da *Descrição do Oceano*, da segunda metade do século IV a.C., de que só chegaram fragmentos integrados em obras posteriores, designadamente, entre outros, na *Geografia* de Estrabão e na *História Natural* de Plínio-o-Velho, descreve a sua viagem desde

Do casamento de Tétis, deusa das fontes de água pura, com Oceano, nasceram as ninfas dos mares, ou Oceânides, que personificavam os rios, riachos, fontes e nascentes. Nasceram ainda as Nereidas, além de todos os seres marinhos que tomavam parte activa nas aventuras dos deuses, tal como os golfinhos.

E, ao longo dos séculos, surgem-nos amiúde representados em fontes, fontanários e tanques.

Hesíodio refere Oceano a propósito da localização das Hespérides³³⁹. "

De acordo com Ésquilo (525 a.C.– 456 a.C.) na sua obra *Prometeu Agrilhoado*, o Rio-Oceano Oceano é a personificação da água que rodeia o mundo: correndo em torno da esfera achatada da terra, cujo curso, sem jamais dormir, gira ao redor da Terra imensa.

À medida que os conhecimentos geográficos se tornaram mais precisos, por Oceano passaram a designar-se os mares, designadamente o Oceano Atlântico, ou seja, o limite ocidental do mundo antigo.

À cabeça de Oceano estão associados os Ventos (Euro e Bóreas), ou seja, as forças da natureza, e graças à enorme descendência das divindades correm para o Oceano todas as linhas de água.

Tétis, sua irmã e esposa, representa o poder e a fecundidade feminina do mar.

Do casamento de Oceano com Tétis, deusa das fontes de água pura, nasceram as ninfas dos mares, ou Oceânides, que personificavam os rios, riachos. fontes e nascentes.

"Ah!, ó nascidas da fecunda Tétis, filhas do grande pai Oceano, que cerca em toda a roda a grande terra com a sempre acordada corrente"

Ésquilo, *Prometeu Agrilhoado*. Párodo. Editorial Inquérito, Edição n. 16. p. 25

a colónia de Massália para o Norte desconhecido, para lá das Ilhas Britânicas e explorando o Báltico. (Netto, 2024: 83).

³³⁹ A Noite deu à luz o destino assustador e o negro Fim. / e a Morte, e deu também o Sono, e ainda toda a raça dos Sonhos. / Depois deu à luz o sarcasmo e o Lamento doloroso, / a Noite tenebrosa, sem se ter unido a nenhum dos deuses, / e as Hespérides, que, para lá do Oceano ilustre, guardam maçãs de ouro, / belas, e as macieiras de onde elas nascem."

Hesíodo, *Teogonia*. vv. 211-216.

Tétis é descrita por Hesíodo como de "pés de prata". Já Homero se refere a ela como "a deusa dos pés prateados".

Higino, já no século I a. C., apresenta-nos o Oceano como filho de Éter e da Terra.

Plínio, o Velho (23 -79 d.C.) afirmava que: "O mundo inteiro é cingido por mar que corre a toda a volta".

Ninfas

As Ninfas aparecem representadas nos seguintes museus seleccionados:

Museu Nacional de Arqueologia

Palácio de Belém

Palácio Nacional da Ajuda



Fig. 91 - Ninfa. Século II d. C. Quinta do Marim, Olhão. Portugal

MNA.N.º 994.4.5 Fotografia José Pessoa ADF/DGPC

Fig. 92 – Estátua de ninfa. Palácio de Belém/ Museu da República. Autor desconhecido. Século XVII. A partir de: Jardins e esculturas do Palácio de Belém. p. 75

Fig 93 - Gravura com representação da Ninfa Salmacis e Hermafrodito.

Jacques Coelemans (1654?-1735); (Gravador) e Raymond La Fage (1656-1684) (Pintor)

PNA N.º Inv. 53146/111

Fig. 94 - "Diana e uma ninfa" Pintura a óleo sobre tela representando, à direita, uma ninfa sentada numa rocha coberta parcialmente por um lençol branco. Em cima, à sua direita, está Diana, recostada sobre uma nuvem escura.

PNA N.º Inv. 41390. Autor desconhecido. Século XVIII

Não poderemos esquecer o belo conjunto de painéis pintado por D. Carlos de Bragança para o seu gabinete de trabalho do Palácio da Pena, e que ficaram inacabados com a sua morte.



Fig. 95 - Pintura com representação de “Ninfas no Parque da Pena”

Carlos de Bragança (D. Carlos I)

PNA. Nº Inv PNP1538/7

As ninfas têm, entre nós, grande representatividade, estando presentes em várias épocas e diversos contextos. É, pois, recorrente, no território actualmente português, o aparecimento de estátuas representando ninfas, muitas delas com funções fontenárias.

Exclusivas da mitologia nacional, é às Tágides que Camões pede inspiração para compor a sua obra, *Os Lusíadas*, funcionando como Musas inspiradoras para o autor relatar os feitos grandiosos "nunca antes vistos", ou seja, os feitos dos "filhos dos lusitanos".³⁴⁰

Sobre as Tágides, valerá a pena conhecer os esboços e desenhos de Columbano Bordalo Pinheiro, "Camões e as Tágides"³⁴¹, do Museu do

³⁴⁰ “E vós, Tágides minhas, pois criado / Tendes em mi um novo engenho ardente, / Se sempre, em verso humilde, celebrado / Foi de mi vosso rio alegremente, / Dai-me agora um som alto e sublimado, / Um estilo grandíloquo e corrente, / Porque de vossas águas, Febo ordene / Que não tenham inveja às de Hipocrene”.

Camões, Canto I, Estrofe 4. *Os Lusíadas* Edição Expresso. 2003.

³⁴¹ Nº Inv. 1186

Chiado/Museu de Arte Contemporânea, e da Casa Anastácio Gonçalves³⁴², datado de 1893, bem como as pinturas pertencentes ao Palácio Nacional da Pena, em depósito no Museu do Chiado/Museu de Arte Contemporânea³⁴³ e ao Museu Nacional Grão Vasco, Viseu³⁴⁴



Fig. 96 - Estudo para o quadro "Camões e as Tágides". Columbano Bordalo Pinheiro. Nº Inv. 1186 (12). MNAC Nº Inv. 1487

Fig. 97 - Pintura de Columbano Bordalo Pinheiro (1893/1894). MNAC Nº Inv. 1487

As ninfas, presentes tanto na mitologia grega como romana, são espíritos da natureza, próprios de determinado lugar. Dividiam-se em vários tipos, de acordo com o local onde viviam, ligadas à natureza, e estão presentes em inúmeros mitos. Relacionavam-se com mortais e deuses, sendo mesmo consideradas mães de vários grandes heróis, como o famoso Aquiles. Encontramo-las associadas a vários deuses como Apolo, Ártemis e Dioniso. Também as vemos surgir junto dos sátiros, em zonas selvagens.

Eram representadas como mulheres belas e jovens, que muitas vezes atraíam o mundo dos homens. De acordo com a mitologia grega, eram divindades que habitavam os lagos, florestas, bosques, rios, montanhas, fontes e demais ambientes da natureza. Tratando-se da personificação da fertilidade da natureza, são representadas, sempre, por seres do sexo feminino tendo

³⁴² Nº Inv. CMAG 939

³⁴³ Nº Inv. MNAC1487

³⁴⁴ Nº Inv. 2463

assumido, em Época Romana, essencialmente o papel de divindades tutelares das nascentes.

As Dríades eram ninfas das árvores, as Náíades eram ninfas da água doce, as Nereidas e Oceânides da água salgada e as Oréades habitavam montanhas.

Havia também ninfas que se distinguiam pela origem familiar, a exemplo das Hespérides, filhas do titã Atlas.

Lembramos, a título de exemplo, Eco, que, segundo o mito, amava a própria voz e tinha o dom da oralidade. Conta-se que enquanto Zeus perseguia as suas irmãs oréades, Eco distraía a sua esposa Hera, contando-lhe histórias. Quando Hera se apercebeu do truque, amaldiçoou-a fazendo com que ela não pudesse mais ter palavras próprias, mas apenas repetir o que ouvia.

Também relacionadas com as águas, temos as Oceânides, filhas do titã Oceano, que habitam a água salgada e as Nereidas, a que já nos referimos.

Temos conhecimento de que estas divindades foram cultuadas, no território actualmente português, em Época Romana, onde se verifica amiúde um sincretismo com as divindades indígenas (Vazquez y Hoys, A. M^a. 1981: 171-72 in *La Religion Romana en Hispania*)

Mas temos ainda uma multidão de Ninfas, relacionadas com os restantes elementos naturais.

Já Hesíodo, na *Teogonia*, referia a vasta prole de Oceano e Tétis³⁴⁵.

Há mesmo quem atribua a uma ninfa a origem de Roma. Era Egéria, uma das Camenas, a quem se atribui uma relação com o rei Numa, segundo rei de Roma, com quem mantinha encontros secretos, durante os quais ela lhe dava lições de sabedoria e direito, importantes para a jovem nação.

"Com o espírito instruído (...) / Diz-se que Numa retornou à pátria, e, tendo-lhe sido pedido, / aceitou, ainda para mais, tomar as rédeas do povo do Lácio. /

³⁴⁵ "Estas são as filhas mais velhas, /nascidas do Oceano e de Tétis. Mas há muitas outras. / Porque são três mil as Oceânides de belos tornozelos / que, em locais diversos, vigiam a terra e as profundezas marinhas, / por igual, filhas divinas e luminosas. / Outro são também os rios que correm ruidosamente, filhos do Oceano, que nasceram da augusta Tétis. / Um homem mortal não consegue dizer o nome de todos, / mas sabem-nos um daqueles que habitam as suas margens". Hesíodo, *Teogonia*, vv 361-370.

Ditoso pela esposa, uma ninfa, e pelas Camenas a guiá-lo. / Foi ele quem ensinou os ritos dos sacrifícios e que converteu / um povo habituado à feroz guerra às artes do tempo de paz".

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro XV. vv. 479-484

Depois da morte de Numa, a ninfa definhou de pesar e transformou-se numa fonte.

Também Clície, a ninfa desprezada e enciumada, deu, segundo Ovídio, (*Metamorfoses*, Liv. IV 206-208, 234 e 256-270) origem ao girassol, por ter esperado "à chuva e ao céu aberto quer de dia quer de noite, / Durante nove dias inteiros, sem tocar água ou alimento, / nada mais ingeriu a não ser orvalho puro e as suas lágrimas". O corpo acabou por prender-se ao solo, até se transformar nessa flor.

A presença das Musas, das Ninfas, e das Tágides será, entre nós, uma constante na iconografia e na literatura, ao longo dos séculos, sendo diversas as referências em Camões, quer na Lírica, quer n' *Os Lusíadas*.³⁴⁶

Gostaríamos de aqui salientar particularmente uma das Ninfas, Pomona. Encontramos, no território actualmente português, várias representações de Vertumno e Pomona, em vários suportes, designadamente uma pintura do Palácio Nacional da Ajuda. (N.º Inv. 59259). de E. Albert (gravador), e de F. Lembach, F. von (pintor), datada do século XIX d.C.

Mas também no Palácio Nacional de Queluz encontramos uma escultura de chumbo de John Cheere (1709-1787) (N.º Inv. PNQ 3163) e ainda, no mesmo palácio, uma estátua em mármore de Pomona (N.º Inv. PNQ 3178), de autor desconhecido. Executado em Itália (?) 1757 d.C. - 1765 d.C. - 3º quartel do século XVIII, bem como uma pintura (Nº Inv. PNQ 958/1 de Cirilo Volkmar Machado (Cirilo) (1748, Lisboa-1823, Lisboa) (Pintor).

³⁴⁶ A exemplo do Canto I, est. 4 [Invocação às musas do Tejo, est. 4-5]; canto III, estrofes 1 e 2 [Invocação a Calíope]; canto VII estrofes 78-87 [Ninfas do Tejo e do Mondego]; canto X estrofes 8 [Ninfa] e 9 [Musas].

Ao acervo do Museu Nacional do Azulejo (N.º Inv. MNAz 352 Cer.) pertence uma escultura em faiança representando Pomona, da autoria de Ernesto Canto da Maia, datada de 1930, e produzida em Paris³⁴⁷.

Pomona está representada no Palácio Nacional da Ajuda, numa gravura datada do século XIX, da autoria de Albert, E.; (Gravador) Lembach, F. von (Pintor)³⁴⁸.

Pomona, uma das Hamadríades do Lácio, ninfa dos bosques e protetora dos jardins e das árvores de fruto, era amada por Vertumno, o deus itálico das estações. *Vertumnus* é o deus das mil formas, que se apaixona perdidamente por ela. Esta história de amor é narrada por Ovídio no décimo quarto livro das *Metamorfoses*³⁴⁹ “e é a única história com final feliz em toda a obra, destinada a mostrar que, às vezes, a felicidade é possível e que até o coração mais duro pode se abrir para o amor.”³⁵⁰

Camões recordará esta dupla nas suas Éclogas.

"Ali as Ninfas fermosas pelos prados, / Os Faunos namorados após elas, / mostrando-lhe capelas de mil cores, / que faziam das flores que colhiam;/ as Ninfas lhe fugiam amedrontadas, / as fraldas levantadas, pelos montes. / A fresca água das fontes espalhar-se, / Vertuno transformar-se ali se via;/ Pomona que trazia, os doces frutos;/ ali pastores muitos, que tangiam/ as gaitas que traziam, e, cantando, / estavam enganando suas penas, / tomando das Sirenas o exercício". (Camões, *Lírica*, ed. 2012: 232).

³⁴⁷ <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=235187&tipo=OBJ>

³⁴⁸ <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1050882&tipo=OBJ>

³⁴⁹ " (...) Entre as Hamadriades / nenhuma cuidava mais habilmente do jardim, / nenhuma outra houve mais devotada às árvores de fruto. / Daqui deriva seu nome. Não são tanto os bosques nem os rios / que ela ama, mas os campos e ramos carregados de ricos frutos. / Nunca lhe pesara na direita o dardo, mas sim a curva foice / com a qual ora reprime a exuberância vegetal e desbasta ramos / Que por toda a parte alastram, ora faz uma incisão na casca / (...).

Receando, porém, a brutalidade dos aldeãos, fechara o pomar / com vedação, refugia-se e proíbe o acesso ao sexo masculino. / O que não fizeram os sátiros, jovens e hábeis a dançar, / e os Pãs, com os chifres engrinaldados de ramos de pinheiro, / e Sileno, sempre tão jovem apesar da sua longa idade, / e o deus que amedronta os ladrões pela foice e pelo pénis, / Para a conquistarem! Na verdade, no amor por ela, a todos / vencia Vertumno: mas não era mais afortunado que eles".

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro XIV. vv. 623-64

³⁵⁰ Petracchia, Maria Federica, "Vertumno e Pomona: Un Amore Possibile".

O Ideário Patrimonial // N. 16 // julho 2022 // 09 - 26

http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade_editorial&secao=o_ideario_patrimonial&lang=PT

Febo-Apolo

Para efeitos didácticos foram produzidos vários elementos, disponibilizados online³⁵¹ e foram efectuadas várias acções de divulgação e conferências³⁵².

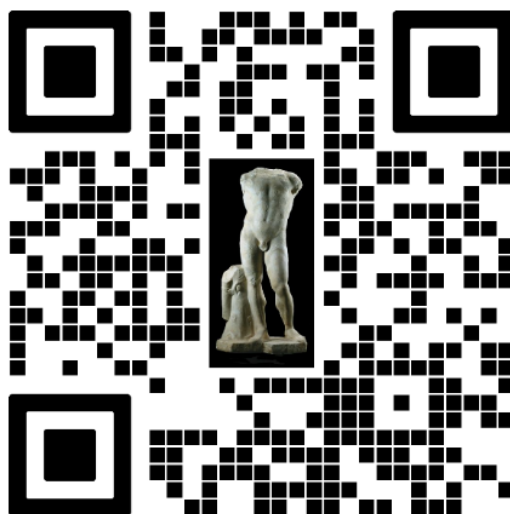
Aprender mitologia nos museus: Apolo

<https://forms.gle/JpRGdEiizKSHuUYdA>

Pode ainda ver: Uma Longa Viagem: os coches e os seus mitos.

[Uma Longa Viagem: os coches e os seus mitos — Google Arts & Culture](#)

Disponibilizámos ainda, no Anexo III, um conjunto de propostas de actividades a desenvolver, tendo sido fornecido um texto de apoio com recurso a fontes escritas (Actividade 7).



³⁵¹ Aprender mitologia nos museus: Apolo <https://forms.gle/PLcaGLnd2cxyia5D6>

³⁵² Barata, Filomena (2024) “Apolo”, deus da Luz. Nucleo Museológico da Capela dos Mareantes, Sesimbra. 22 de Novembro.

[Conversas na Capela - Apolo, o Deus da Luz - CM Sesimbra](#)

Apolo – Um caminho longo e um percurso a reinventar. VII Encontro da História de Sintra. Maio 2023.

[\(PDF\) APOLO: Um caminho longo e um percurso a reinventar](#)

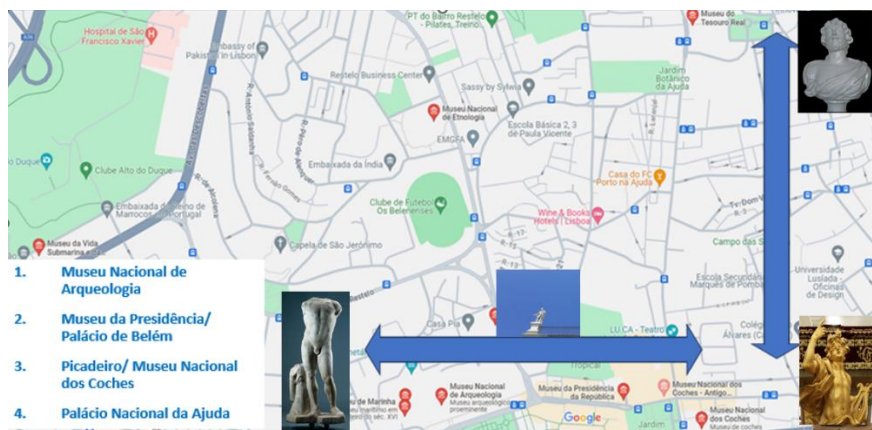


Fig. 98 – Proposta de visita em torno de Apolo.

Apolo encontra-se representado nos quatro espaços seleccionados. No Museu Nacional de Arqueologia está presente em lucernas, como o exemplar proveniente de Torre d'Ares, datável do século I (MNA N.º Inv. 14661), em que Apolo surge na sua versão citaredo.

Mas ainda existem vários numismas com a sua representação, como um denário de prata, proveniente do Cabeço de Vaiamonte, Monforte, onde o deus surge com a cabeça laureada, bem como em estátuas e pedestais.



Fig. 99 - Pedestal consagrado a Apolo. MNA N.º de Inv. E 7263

Trata-se de um pedestal de estátua em mármore, dedicado a Apolo, datado do século I d.C. proveniente da Rua das Canastras. Lisboa.

Fig. 100 - Denário de prata com representação de cabeça laureada de Apolo no anverso, com pérolas nos bordos. MNA N.º de Inv. 2007.105.187.

Séculos II a.C. - I a.C. Cabeça de Vaiamonte.



Fig. 101 - Painel VI (Apolo e Dafne) do Mosaico das Musas. *Villa* romana de Torre de Palma. MNA Nº Inv. 999.149.1. Século IV

Fig. 102 - Lucerna com representação de Apolo com lira. Lucerna de volutas de tipo Bailey tipo B-II ou Deneuve V-A; a orla de tipo Loeschcke II-a.

Século I. MNA Nº Inv.4661

Fig. 103 - Pintura de Apolo e Dafne. B. del A Paris Chez N. Bonnard.

Século XVIII d.C. PNA N.º Inv. 41386.

Fig. 104 - Busto de Apolo. Século XIX. PNA Nº Inv. 2815.

Já referida quando tratámos o Museu Nacional de Arqueologia, recordemos a existência da estátua de Apolo, datada do século II (N.º Inv. 994.34.1) proveniente do Monte do Álamo, concelho de Alcoutim, por Estácio da Veiga. Fez parte do Museu do Algarve antes de dar entrada no MNA.

As referências epigráficas a Apolo, na Hispânia, concentram-se na Lusitânia, na Bética e na região da actual Barcelona (Hoys. 2025, p. 289).

Francisco de Holanda, pioneiro, em Portugal, na divulgação de estátuas clássicas (Bernardo, 2013: 1)³⁵³. é autor de um notável desenho de Apolo.

Numa época mais tardia, no século XVIII, Apolo marca presença logo na entrada no Palácio de Belém, a par da sua irmã gémea Diana. O molde em barro da estátua de Apolo, conservada na fachada do Palácio de Belém, voltada para a Praça Afonso de Albuquerque, pertence ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga (Estátua de Apolo em barro. N.º Inv. 53, sendo seu autor Francisco Leal Faria, e foi executada na oficina de Machado de Castro, Lisboa, em 1770. O modelo foi incorporado da Academia Nacional de Belas Artes³⁵⁴.

³⁵³ Francisco de Holanda foi “pioneiro no estudo e tentativa de divulgação das estátuas clássicas pelo seu registo directo em desenho das estátuas do Jardim do Belvedere, em Roma. Também foi pioneiro na compreensão do valor do antigo em todas as dimensões estéticas, através dos seus tratados de arte”. (Bernardo, 2013, p. 1).

³⁵⁴ <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=246476&tipo=OBJ>

A estátua de Diana, também datada de 1770, é de José Joaquim Leitão (Gaspar, 205: 94).



Fig. 105 - Pannel de azulejo com representação de Apolo. Século XVIII.

Palácio Nacional de Belém.

Fig. 106 - Molde em barro da estátua de Apolo conservada na fachada do Palácio de Belém.

Fig. 107 - Apolo citaredo, ladeado de Flora e Ceres (Primavera e Verão) anunciando ao mundo os feitos dos portugueses. Coche dos Oceanos. 1716. MNC Nº Inv. V 0011.

Fig. 108 - Tecto da Sala do Trono. Palácio Nacional da Ajuda (1825)

Manuel Piolti (concepção), Máximo Paulino dos Reis (execução).



Fig. 109 - Alegoria do dia 13 de Maio, aniversário de D. João VI. Sala dos jantares grandes, tecto. José da Cunha Taborda. Século XIX

Fig.110 - Alegoria do dia 13 de Maio, aniversário de D. João VI. Pormenor

Sala dos jantares grandes, tecto. Palácio Nacional da Ajuda. José da Cunha Taborda.

Século XIX. PNA Nº Inv. 86693.03 TC

Fig. 111 - Apolo no seu carro, rodeado das horas, segue a Aurora. Palácio Nacional da Ajuda. Sala dos jantares grandes, tecto. José da Cunha Taborda.

PNA Nº Inv. 86682 TC Fotografia @Henrique Ruas

No Palácio da Ajuda, são múltiplas as representações de Apolo, designadamente gravuras e pinturas com vários episódios mitológicos relacionados com o deus, como: o célebre concurso musical de Pã e Apolo; Apolo e as Musas; Apolo e Dafne, que surge numa pintura do século XVIII de B. del A Paris Chez N. Bonnard. (Nº Inv. 41386), encontrando-se, esta, na sala dos Últimos Quartos do Rei.

Apolo faz-se, ainda, figurar em objectos decorativos, a exemplo de uma caixa de marfim, ou da tapeçaria representando o “Triunfo de Apolo (N.º Inv.69) da Oficina de Urbanus Leyniers, destinada ao rei D. João V (1728 d.C. - 1729 d.C.).

A maioria das vezes, Apolo surge-nos representado como a alegoria da Música ou das Belas Artes. Pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga são, respetivamente, uma gravura de “Alegoria às Belas Artes” de Joaquim Machado de Castro (1750 - 1822), Nº Inv. 1130 Des., bem como uma pintura a óleo, “Triunfo das Artes” de Giovanni Battista Tiepolo. 1729 dC - 1730 dC. (Nº Inv. 1623 Pint).

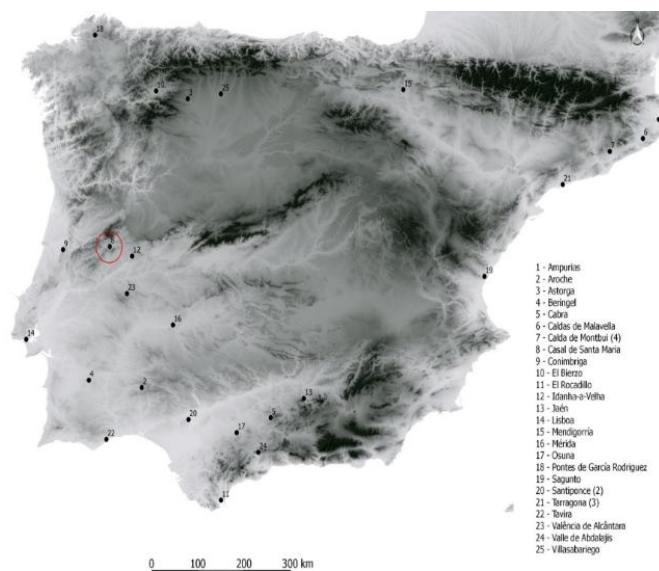


Fig. 112 - O Culto de Apolo na Hispânia romana. Mapa Joana Bizarro³⁵⁵.

³⁵⁵ Barata, M. F., Bizarro, J. & Salvado, P. M. “O culto a Apolo na Cova da Beira” (no prelo)

Na epigrafia latina da Hispânia, Apolo é referido em 26 casos na *Hispania* (Hoys, 2015, p. 289).

A representatividade de Apolo e as Musas, que se foram forjando na arte antiga, desde o arcaísmo grego, e que encontraram as suas melhores expressões plásticas no período imperial romano, mantém-se em fase posterior ao Renascimento.³⁵⁶

Em Portugal, o tema surge como as duas principais fontes de referência da poesia portuguesa quinhentista sendo Apolo referido em 147 composições, ocorrendo cerca de 232 vezes, e Febo, o “brilhante”, epíteto latino de Apolo, é referido, textualmente, em 115 composições, com 161 ocorrências, perfazendo, os dois mitónimos, um total de 408 ocorrências (Pena, 2008, pp. 37 e 38)³⁵⁷

Curioso comparar com os dados que Navarrete Orcera refere, mencionando a existência de 72 representações de Apolo e 74 de Diana, nos palácios portugueses dos séculos XVI a XX³⁵⁸.

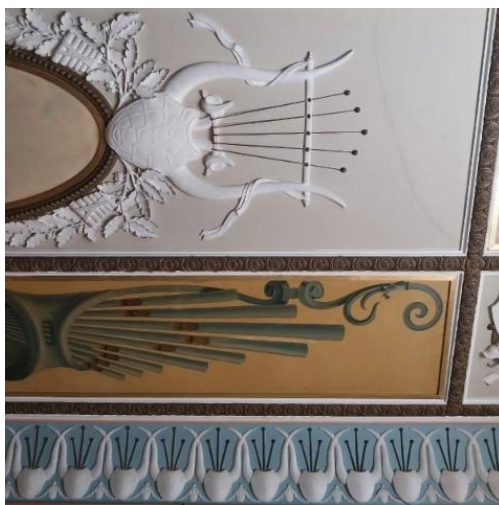


Fig. 113 - Tecto da Sala da Música. Palácio Beau Séjour. GEO
Francisco Vilaça (1850-1915). Fotografia Filomena Barata

³⁵⁶Rodriguez López, M. I. (2004) “Iconografía de Apolo y las Musas” en *el Arte Antiguo y sus pervivencias en el arte occidental*. Cuadernos de arte e iconografía. Cuadernos de arte e iconografía Tomo 13, Número 26. .465-266.

³⁵⁷ O corpus poético é constituído pelos seguintes autores: António Ferreira (AF), D. Manuel de Portugal (MP), Diogo Bernardes (DBE), Duarte de Brito (DBR), Francisco Sá de Miranda (FSM), Garcia de Resende (GR), Jerónimo Corte-Real (JRC), João Rodrigues Sá de Meneses (JRSM), Luís Vaz de Camões (LVC) e Pêro de Andrade Caminha (PAC)” (Pena, 2008: 37 e 38). Quanto às Musas O mitónimo ocorre 277 vezes em 158 composições (Pena, 2008: 39)

³⁵⁸Navarrete Orcera, A. *La Mitología en los Palacios Portugueses. Siglos XVI a XX*.

E, não esqueçamos, esteve também presente no nosso grande poeta Camões: "Apolo e as nove Musas, discantando / com a dourada lira, me influíam /na suave harmonia que faziam, / quando tomei a pena, começando: / "Ditoso seja o dia e hora, quando / tão delicados olhos me feriam! / Ditosos os sentidos que sentiam / estar-se em seu desejo traspassando"... / Assi cantava, quando Amor virou / a roda à esperança, que corria / tão ligeira que quase era invisível. / Converteu-se-me em noite o claro dia; / e, se algũa esperança me ficou, / será de maior mal, se for possível".

Camões, Soneto 051

Apolo e Dafne

Este mito está representando, tanto no Museu Nacional de Arqueologia, como no Palácio Nacional da Ajuda.

Mas existem, em Portugal, inúmeras representações deste mito, lembrando, entre tantas, o painel de azulejos do século XVII, integrado no Museu da Música Portuguesa Casa Verdades de Faria, ou os elementos decorativos do Museu Nacional do Azulejo.

Igualmente encontramos o mesmo mito no Palácio do Correio Mor, Loures, existem belíssimas representações do mito de Apolo e Dafne, a última das quais da autoria de José da Costa Negreiros. (1714-1759).

Pela representatividade do episódio de "Apolo e Dafne", em território actualmente português, desde Época Romana, e que continuou, ao longo dos séculos, dar-lhe-emos particular atenção, chamando, uma vez mais, a atenção para a importância que a tradução das *Metamorfoses* teve para a sua difusão.

Lembremos, assim, os amores de Febo-Apolo pela ninfa Dafne, que não lhe correspondeu. Diz o mito que Cupido, para se vingar do deus Apolo, faz com que este se apaixone perdidamente pela ninfa *Daphne*, enquanto incute na ninfa o desprezo pelo deus (Ovídio. *Metamorfoses*, vv. 468 - 473).

Dafne não aguentava mais a perseguição do belo deus Apolo e pediu a seu pai, Peneu, que lhe mudasse a forma. O pai atendeu ao pedido e transformou-a num

loureiro. Com as folhas desta árvore, Apolo teceu uma coroa. Passou a ser o símbolo da divindade, uma das formas de se reconhecer Apolo na iconografia, representando a vitória e a glória.

Ovídio dedicou, aos amores de Apolo e Dafne, parte do seu livro I, que o tempo acabou por selar nas inúmeras reimpressões da obra e das suas representações artísticas.

O poeta Ovídio dá, a este episódio, um relevo extraordinário nas suas *Metamorfoses*, Liv. I. E Apolo, mesmo recusado por Dafne, dirá “já que minha esposa não podes ser, / serás ao menos a minha árvore. Os meus cabelos sempre / te terão, e a minha cítara, ó loureiro, e a minha aljava. / Tu estarás com os chefes do Lácio, quando a voz cantar / alegre o Triunfo, e o Capitólio assistir aos longos cortejos. / Tu, fidelíssima guardiã, estarás no umbral de Augusto, / diante da porta, de guarda às folhas de carvalho ao meio”

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro I, vv. 558-565).

Também Higino nos relata este episódio, nas suas *Fábulas* (CCIII. DAFNE).³⁵⁹

Séculos mais tarde, também Camões recordará este episódio numa das suas éclogas: “Quantas vezes, perdido entr’as ovelhas, chorou Febo de Dafne as esquivanças regando as flores brancas e vermelhas?” (IX Écloga)³⁶⁰



³⁵⁹Higino, *Fábulas*. “CCIII. Dafnae”.

“Cuando Apolo perseguía a Dafne, hija virgen del río Peneo, ella pidió auxilio a Tierra, que la recibió en su seno y la transformó en el árbol del laurel. Apolo cortó de él una rama y se la ciñó a la cabeza”

³⁶⁰ Camões, *Lírica* (ed. 2012) Apresentação crítica, selecção, notas e glossário de Maria Vitalina Leal de Matos. Caminho. p. 243.

Fig. 114 - Apolo e Dafne, Painel VI (Apolo e Dafne). Pormenor do Mosaico das Musas.

Villa romana de Torre de Palma. Monforte.

MNA N.º Inv. 999.149.1

Fig. 115 – Pintura com representação de Apolo e Dafne PNA N.º Inv. 41386 B. XVIII d.C. Sala dos Últimos Quartos do Rei. Palácio Nacional da Ajuda.

Apolo e Mársias

Embora este episódio não esteja representado nos museus seleccionados para o nosso estudo, considerámos que o deveríamos integrar, pois é uma área que gostaríamos de trabalhar futuramente: a relação entre as divindades e a música e também a ideia de concursos, como referido na introdução.

Apolo também tem como uma das suas características ser vingativo, e, por isso, castigou, de forma brutal e excessiva, quem pôs em causa os seus dotes musicais, o sátiro Mársias e o rei Midas.

Segundo a versão do mito de Paléfato (XLVII. Acerca do conto de Mársias “Mársias era um agricultor que se tornou músico. Atena odiava a flauta, pois lhe roubava não pouco da sua beleza. Uma fonte, onde se encontrava um depósito de água, tinha-lhe mostrado a sua imagem. E, deste modo, lançou para longe a flauta, para onde Mársias estava. Então, o pastor colocou a flauta nos lábios e tocou-a. A flauta cantava com uma força divina que ia além da vontade do que a usava. Mas Mársias considerou que o poder era da sua técnica e foi ter com as Musas e Apolo, dizendo que não desejava permanecer vivo, se não fosse superior ao deus. Mas naquela competição ele foi vencido e, com a derrota, foi despojado da sua pele. Eu próprio vi o rio na Frígia, que se chamava Mársias. E os Frígios dizem que este rio é o derramamento de sangue de Mársias”³⁶¹.

Higino, entre outros autores, dá-nos conta deste mito, nas suas *Fábulas*.³⁶²

Apolodoro, também relata o episódio deste concurso - Mársias “encontrou uma flauta que Atena tinha rejeitado, porque lhe desfigurava o rosto, e desafiou Apolo

³⁶¹ Lobo, 2020: 103.

³⁶² Higino, *Fábulas*. CXCI. “El Rey Midas”.

para uma competição musical. Entre eles combinaram que o vencedor disporia do vencido a seu bel-prazer. Chegado o concurso, Apolo competiu com a cítara invertida e convidou Mársias a fazer o mesmo. Mas era impossível. Apolo saiu vencedor e, depois de ter pendurado Mársias num alto pinheiro, esfolou-o vivo e assim o matou” (Apolod. Bibl. Liv. I. 4.2).

Segundo Ovídio, nas *Metamorfoses*, o fauno Mársias descobriu acidentalmente nos bosques “a flauta da Tritónia” (Ovídio, Met. VI. V384-383) e tornou-se tão exímio executante desse instrumento que desafiou Apolo para um concurso musical de que seriam juízes as Musas. O vencedor deste concurso poderia, como prémio, determinar um castigo da sua escolha ao perdedor. Apolo, vencedor, infligiu a Mársias o castigo de ser amarrado a um tronco de árvore e esfolou-o vivo -“De todo o lado jorra sangue./ Os tendões, a descoberto, estão à vista; as veias, trementes/ latejam sem pele a cobri-las” (Ovídio, Met. VI. 389-390) e colocou ao rei Midas umas orelhas de burro, por este preferir as notas roucas da flauta de Pã aos sons doces da sua lira.

Ao concurso entre Apolo e Mársias se dedicará também Nono de Panópolis nas *Dionisíacas*³⁶³.

Este mito tem uma representação muito diversificada, embora o momento mais emblemático seja, sem dúvida, a punição recebida de Apolo.

Este mito do duelo musical está figurado nos azulejos portugueses do Palácio do Marquês de Fronteira, datável, segundo Ana Paula Rebelo Correia, de c. 1665/70, baseando-se numa gravura de Hendrick Goltzius Hendrick Goltzius, Dutch Master (1558-1617). O Palácio Fronteira foi construído por D. João de Mascarenhas, que recebeu o título de 1º Marquês de Fronteira, pelos seus feitos militares na Guerra da Restauração, em 1640, e as esculturas, representando elementos da mitologia clássica, foram adquiridas em Itália, no século XVII. A construção terá decorrido entre 1666 e 1672, tendo, posteriormente, sofrido várias alterações, nomeadamente após o terramoto de 1755 (Bettencourt e Pina,

³⁶³ “Mas entregad a otro la flauta doble de dulce melodía, no sea cosa que por eso ofenda a mi querido Febo. Él detesta el sonido del soplo de cañas, desde el día en que sometió a la flauta teómaca de Marsias; tras despojar por entero a sus miembros de su envoltura, colgó su piel de un árbol, inflada por los vientos.”

Nono de Panópolis (*Dionisíacas*, Canto I. 40).

2005, p. 372). Nesse artigo, os autores admitem, comparando as provas fotográficas colhidas com alguns esboços anatómicos do século XVI, a hipótese de que o artista tenha tido acesso aos trabalhos prévios de anatomistas, como Leonardo ou Vesalius, datados, respectivamente, de 1510-1530, ou de 1543, sendo notório noutros artistas, como nas obras de Michelangelo Anselmi (1530), de Pietro Perugino, exposto no Museu do Louvre; de Tiziano, Vecellio, datada de 1575-1576, o interesse por este mito (Bettencourt e Pina, 2005, p. 373).

A Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa tem, também, uma escultura de Apolo de Belvedere, de largas dimensões, de início do século XIX, de autor desconhecido, e está exposta no seu corredor principal. E, no museu da Fundação Calouste Gulbenkian, é Apolo (1790), inspirado no *Apolo Belvedere* (Museu Pio Clementino, Vaticano), cópia romana de um original em bronze de Leocares (330-320 a. C.) da autoria de Jean-Antoine Houdon, que nos recebe³⁶⁴.



Fig. 116 - Apolo e Pã. Desenho de André Gonçalves. 1715/1762

Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 117 - Esculturas de Mársias e Apolo no topo do terraço de acesso aos jardins do Palácio dos Marquês de Fronteira.

Apolo e Ciparisso

³⁶⁴ Apolo, Jean-Antoine Houdon [Apolo - Museu Calouste Gulbenkian](#)

Ciparisso, um belo rapaz amado por Apolo, matou acidentalmente um veado, o seu animal de estimação. A tristeza foi tão grande que o jovem pediu aos deuses que as suas lágrimas durassem eternamente e foi, então, transformado em cipreste, a árvore da tristeza.

Este episódio é narrado por Ovídio, nas *Metamorfoses* (Livro X. vv. 106-108.)³⁶⁵.

Embora pudesse ser referido como um deus, Silvano tinha as características de um *genius locus* e seria, mais exactamente, um *numen sylvarum* (Barata & Mourão, 2019, p. 170), atendendo à expressão latina usada por Ovídio para se referir a estas personificações transcendentais, que contribuíam para a ordem do mundo natural e, de alguma forma, para o sucesso da acção humana.

O ramo de cipreste, que é empunhado por Silvano como um ceptro lembrando o ceptro de Zeus/Júpiter, constitui uma imagem de virilidade, tal como sucede com o falo de Príapo, e alude à sua ligação amorosa com o jovem Ciparisso.

No Museu Nacional de Arqueologia, existe uma árula com inscrição³⁶⁶, dedicada a Silvano e Diana, datável dos séculos II-III (Nº Inv. 994.17.1), recolhida por Estácio da Veiga no poço de Barrabé, nos Serros Altos, Albufeira³⁶⁷.

Apolo e Jacinto

Jacinto, que foi amado, tanto por Apolo, como por Zéfiro, o vento oeste, morreu acidentalmente. Quando ambos estavam lançando o disco, Apolo atingiu-o, sem

³⁶⁵ "À multidão juntou-se o cipreste com a sua forma de cone. / Hoje é uma árvore; outrora foi um rapaz, amado pelo deus / que dominou a cítara com as cordas e com a corda e o arco. / (...)

Eis que, sem querer, o jovem Ciparisso o trespassa / com afiado dardo. Ao vê-lo morrendo da cruel ferida, / resolveu morrer. Que palavras de consolo não lhe disse / Febo, aconselhando-o a entregar-se à dor com brandura, / na proporção do caso! Mas ele desfaz-se em gemidos e roga aos deuses do céu o dom supremo de o chorar eternamente. / Já pelo choro sem fim se esvaíra, quando o corpo / começa a esverdear-se, e os cabelos, que há pouco pendiam / da nívea fronte, se transfiguram em cabeleira encrespada. / Por fim, ficou todo rígido, a contemplar o céu estrelado / do seu delgado cimo. Então, desolado, o deus soltou / um gemido e disse: "Por nós serás chorado. Tu chorarás / os outros e serás sempre presente aos tomados pela dor"

Ovídio, *Metamorfoses*. Livro X. vv. 106 e ss.

³⁶⁶ 'Encarnação, J. IRCP, 1984, S(ilvano). S(ilvestri). D(ianae) / VOTVM / POSVIT ET(?) / ARAM + PECVLIARIS Tradução: "A Silvano (e) a Diana Silvestre, este voto e esta ara colocou (?) Peculiaris". Há, contudo, outras interpretações possíveis quanto às siglas S S D patentes na linha 1: a) S(ilvano) S(ancto) D(ianae), "a Silvano Santo e a Diana"; b) S(ilvano) S(ancto) D(omestico), "a Silvano Santo (e) Doméstico". (Ribeiro, 2002: 446).

(17) Árula consagrada a Silvanus e a Diana, por Peculiaris

³⁶⁷ <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=110158&tipo=OBJ>

querer, (segundo outras versões terá sido o ciumento Zéfiro que desviou o disco de propósito). Desgostoso, o deus transformou-o numa flor, o jacinto, para imortalizar o seu nome.

Apolo, apesar de todas as suas qualidades e atributos, já acima referidos, não foi afortunado em relação aos amores.

Jacinto foi amado por Apolo, que o matou acidentalmente e depois transformou o seu sangue numa nova flor, o jacinto.

Na versão desconstrutora deste mito (XLVI. Acerca do conto de Jacinto), Paléfato narra a seguinte história:

“Jacinto era um jovem e bonito Amiclaio. Uma vez, Apolo e Zéfiro viram-no e ambos foram conquistados pela sua aparência, e ele foi honrado com aquilo que cada um tinha. Apolo lançou flechas e Zéfiro soprou. Da parte de Apolo havia poesia e prazer, da parte de Zéfiro havia medo e desordem. O jovem inclinou-se para o deus, e Zéfiro, dominado pelo ciúme, preparou-se para uma batalha. Mais tarde enquanto o jovem se exercitava, Zéfiro fez a sua vingança. Foi um disco que serviu para arrebatá-lo. Por Apolo foi lançado, mas por Zéfiro foi carregado. O rapaz acabou por morrer e a Terra não deixou o acontecimento sem uma lembrança. Uma flor nasceu no lugar do jovem, que recebeu o seu nome. E dizem que o começo daquele nome foi gravado nas pétalas”.

Séculos mais tarde, Ovídio, a propósito de Jacinto, dá-nos uma imagem triste deste episódio funesto³⁶⁸-.

³⁶⁸ "E enquanto tal ia Apolo dizendo nos seus lábios verídicos, / eis que o sangue, que, derramado no chão, tingira as ervas, / deixa de ser sangue e desponta uma flor mais esplendorosa / que a púrpura de Tiro. Esta flor toma o aspecto dos lírios, / caso não fosse da cor da púrpura e aqueles da cor da prata. / Tal não bastou a Febo (foi, de resto, ele desta honra o autor): /ele próprio inscreveu os seus lamentos nas pétalas. E "Al AT" /passou a flor a ter inscrito, traçadas tais letras de lamentação. / E Esparta orgulha-se por Jacinto aí ter nascido, e ainda hoje / lhe presta honras: todos os anos lá regressam as Jacíntias, / e celebram-se, segundo antigo uso, começando pela procissão"

Ovídio, *Metamorfoses*, Liv. X vv. 209-219. Ed. Bolso Cotovia, 2004

Apolo e Corónis

Apolo apaixona-se por Corónis³⁶⁹, com quem teve um romance. Ela, no entanto, traiu-o com um homem chamado Ischys. A notícia da traição foi dada a Apolo por um de seus corvos, e o deus do Sol enfureceu-se. Zeus, quando soube, matou Ischys, e Apolo mata Corónis que estava grávida de Esculápio³⁷⁰.

Higino, nas suas *Fábulas* CCII. “Corónide”, corrobora essa versão e narra que Apolo terá deixado um corvo como guardião de Corónis, que acaba ser morta.³⁷¹ O castigo do corvo delactor foi ser transformado de branco para preto.

Por seu lado, Ovídio especifica que Apolo não suportou que “o seu Rebento se desfizesse em cinzas” e que o “arrebato às chamas”.³⁷²

Salus e Esculápio

Esculápio está representado apenas no Museu Nacional de Arqueologia (Nº Inv. 994.7.1). No entanto, optámos por nos debruçar sobre o culto de Esculápio e sua filha que, em Roma, adquire o nome de *Salus*, pela relação que o mesmo tem com Apolo, no que respeita, não só à sua filiação, como à saúde.

Também esta opção se prende com o mito acima mencionado de Apolo e Corónis, pelo que lhe dedicaremos atenção, neste contexto.

O culto de Esculápio³⁷³ tem o seu auge em época helenística, em Epidauro e em Cos, grandes centros culturais e terapêuticos, de tal forma que Roma o importa no século III a.C., aquando de uma grande epidemia. Esta divindade assumiu a protecção da saúde, por excelência, secundado pela sua filha Hygi/Salus,

³⁶⁹ Segundo Higino “Asclepio, hijo de Apolo y de Corónide, de Trica. (...) hija de Testio, argivo”. Higino, *Fabula*. XIV. 21 e Higino, XLIX. Esculapio “Se dice que Esculapio, hijo de Apolo, devolvió la vida a Glauco, hijo de Minos, y también a Hipólito; y por ello Júpiter lo fulminó”.p. 136

³⁷⁰ Asclépio, cujo homólogo romano é Esculápio, era filho de Apolo e de uma mortal (cujo nome varia segundo diversas lendas); Asclépio foi retirado do corpo de sua mãe, Corónis, quando esta, morta por Apolo por motivo de infidelidade a este deus, fora lançada na fogueira.

³⁷¹ Higino, (ed. 2009) *Fábulas*. CCII. Corónide. Gredos S.A.

³⁷² “Febo não suportou que o seu rebento se desfizesse em cinzas. /

Então, arrebatou às chamas, e ao ventre da mãe, o seu filho, /

e transportou-o para a caverna do biforme Quíron. /

Quanto ao corvo, proibiu-o de residir entre as aves brancas, /

Ele que aguardava uma recompensa por ter dito a verdade”

Ovídio. *Metamorfoses*. Livro II. vv. 628-632

³⁷³ Higino, *Fabulae*. XIV. “Argonautas convocados”. “Asclépio, filho de Apolo e de Corónis”. (Alves, 2013: 226).

embora continue a ser atestado o culto a *Iuppiter Salutaris*, *Hercules Salutaris* ou *Minerva Medica*. Contudo, *Bona Dea*, de origem itálica, também assume grande relevância, sobretudo no que respeita às doenças oculares.³⁷⁴

Segundo Cícero, "O primeiro Esculápio é filho de Apolo, e os habitantes da Arcádia cultuavam-no, e diz-se que ele inventou a sonda e que foi o primeiro a coser uma ferida. O segundo é irmão do segundo Mercúrio: diz-se que foi fulminado por um raio e que está sepultado em Cinosura, O terceiro é filho de Arsipo e de Arsínoe, e foi o primeiro, segundo contam, a descobrir como purgar os intestinos e como extrair um dente. O seu túmulo e o seu bosque sagrado podem ser visitados na Arcádia, não longe do rio Lúsio"" (Cícero, N.D. Liv. III.57).

Luciano de Samósata (A Gota. 145) se refere a Esculápio:

“ele que é lá no Olimpo || médico dos deuses todos, nem de Febo o próprio filho, || o mui sabedor Asclépio. Logo que surgiu no mundo || a espécie dos humanos, / todos têm a audácia || de meu poder destruir, sempre inventando processos || de novas drogas obter”.

Pouco se conhece sobre os tratamentos ministrados, sabendo-se, contudo, que se exercia a prática da *incubatio*. No entanto, existem algumas descrições.³⁷⁵

No mesmo ano que Roma acolhia o culto de Esculápio, os cidadãos de Roma assistiam, pela primeira vez, aos *Iudi Romani*, com coroas na cabeça, e foram entregues palmas aos vencedores, costumes também importados da Grécia.

Apolo parece ter perdido, a partir dessa data, a hegemonia que tinha pelas suas virtudes médicas, embora tenha continuado a haver consagrações, em período imperial, a *Apollo Aug.* que tem preponderância sobre *Aesculapius Aug.*, podendo, até, referir-se casos de consagrações simultâneas.

³⁷⁴ Alonso-Alonso, M. Á. (2023) *Bona Dea*, une divinité pour soigner l'œil malade? *Pallas*, 122, pp. 36. Alonso-Alonso.

³⁷⁵ “Sabe-se que no templo de Asclépio, deus da medicina, filho de Apolo, se recorria à Oniromancia. A consulta envolvia uma preparação que incluía purificação e orações. Depois, o enfermo era trancado por uma noite em um dormitório em que via em sonhos o deus que lhe daria a conhecer o procedimento que deveria seguir ou simplesmente o curava. Inicialmente, Asclépio era um deus oracular, posteriormente transformou-se em deus curandeiro e médico” Gratti, Beatriz Ribeiro (2009) *Sobre a adivinhação*, de Marco Túlio Cícero. p. 16.

Um templo dedicado a Esculápio foi reconstruído por Augusto, adquirindo grande importância no século II d. C. nomeadamente sob Antonino Pio (Reis, 2014, p. 244).

Ovídio, nas *Metamorfoses*, Livro XV, dá-nos pormenorizações sobre Esculápio e a sua introdução em Roma, após uma “peste atroz”.³⁷⁶ (Ovídio, *Metamorfoses*, Livro XV, vv. 626-633)

Existem várias versões do mito, mas as mais correntes apontam-no como filho de Apolo, um deus, e Corónis, uma mortal. Teria nascido de cesariana, após a morte da mãe, e levado para ser criado pelo centauro Quíron, que o educou na caça e nas artes da cura. Aprendeu o poder curativo das ervas e a cirurgia, e, ao que dizem as lendas, a sua capacidade era tão grande que conseguia trazer os mortos de volta à vida, pelo que Zeus o puniu, matando-o com um raio.

Segundo Higino, o Centauro Quirón, filho de Saturno, foi o primeiro a praticar a arte da medicina cirúrgica³⁷⁷

O culto de Esculápio expandiu-se por toda a Grécia e Ásia Menor, sob múltiplas invocações, sendo homenageado com imensos templos e santuários, que actuavam como uma espécie de hospitais. A sua imagem permaneceu viva e os seus atributos são símbolos presentes ainda na cultura ocidental.

Macróbrio, nas *Saturnais*, Liv. I. 20. “Sobre Esculápio y Hércules” dá-nos informações sobre o deus da Saúde³⁷⁸.

³⁷⁶ «Em tempos idos, uma peste atroz infectara os ares do Lácio, / e cadáveres jaziam imundos, exangues, lívidos pela doença. / Derreados de tanto funeral, quando vêm nada poderem / os esforços humanos, nada poderem os saberes médicos, / buscam ajuda celeste. Vão até Delfos, o oráculo de Febo, / cujo chão é o centro do mundo, e lá suplicam ao deus / que, com resposta salvífica, se digne acudir a tal situação / lastimável e pôr cobro às desgraças de tão grande cidade”.

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro XV, vv. 626-633

³⁷⁷ “el arte de la medicina quirúrgica, valiéndose de unas hierbas. Apolo fue el primero que practicó la medicina ocular. En tercer lugar Asclepio, hijo de Apolo, descubrió el arte clínica” (Higino, *Fabulas*, CCLXXIV. “Qué inventó quién”).

³⁷⁸ Macróbrio, (ed. 2009) *Saturnais*, Liv. I. 20. “De lo anterior se deriva que una serpiente se añada debajo de las estatuas no sólo de Esculapio, sino de Salud, puesto que remiten a la naturaleza del Sol y de la Luna. Es Esculapio la fuerza de la salud que viene en socorro de las almas y los cuerpos de los mortales a partir de la sustancia del Sol. Salud, en cambio, es el efecto de la naturaleza lunar con el que los cuerpos de los animales son socorridos, reafirmados con su saludable proporción. [2] Por ello se acompañan sus estatuas con figuras de serpientes, puesto que muestran que los cuerpos humanos, como si se hubiese mudado la piel de la enfermedad, retornan a su antiguo vigor, al igual que retornan las serpientes cada año una vez desprendida la piel de la yejez. Además, incluso la forma de la serpiente remite al propio Sol, ya que el Sol

Na Hispânia, o culto a Esculápio está apenas comprovado epigraficamente, na Tarraconense - em Valência existe um pedestal dedicado a Asclépio por um sevir augustal - e na Lusitânia, não sendo conhecidos quaisquer cultos colectivos de cidades ou *uici* nem dedicatórias oficiais. Os seus dedicantes são varões, libertos na sua maior parte. Somente numa inscrição (León), o seu nome aparece associado à saúde. No caso de Miróbriga, essa associação é indirecta, pois o dedicante dá a conhecer a sua profissão de médico (Vazquez y Hoys, 1981, p. 173). Também é apenas conhecido um templo dedicado a esta divindade, em Ampúrias.

Na Bética, em Nova Cartago, existe uma edícula consagrada ao culto de Esculápio. Em *Olisipo*, uma das três inscrições consagradas a Esculápio, datável do século I d. C., foi, provavelmente, encontrada nas ruínas do criptopórtico a que foi, durante muito tempo, atribuída uma função termal.

Em Miróbriga, é conhecida uma inscrição que refere a existência de um *medicus pacensis*: verosimilmente, Gaio Átio Januário, que deixou dinheiro para que se pudessem efectuar os *quinquatrus*, ou jogos no circo, publicada por José d'Encarnação (Encarnação 1984, p. 219). No entanto, não são conhecidos, no local, nenhuns espaços que comprovem o seu culto, nem tão pouco os comuns espaços de apoio a paciente, pois sabe-se que se recorria à prática da *incubatio*³⁷⁹.

Muito possivelmente, esta grande ara, colocada na Misericórdia de Santiago do Cacém no Século XVI, poderia estar localizada noutro local que não o templo centralizado do *Forum*.

Podemos admitir que, em Miróbriga, Esculápio, pelas suas características médico-terapêuticas, e se bem que não sendo nomeado com o atributo de Augusto, possa ter funcionado como um dos guardiães da *Salus Augusta* (Ribeiro, 1982/83, p. 204; Encarnação, 1991, p.186; Encarnação, 1996, p.139) e associar o seu culto aos *ludi* dedicados, em sua honra, à pessoa do imperador.

siempre, como desde un cierto despojo de un profundo descenso, retorna hacia su altura como hacia la fortaleza de la juventud”

³⁷⁹Representado na Hispânia e no território actualmente português, Esculápio era o deus da saúde. Os tratamentos pressupunham a existência de espaços próprios, onde se praticava a *incubatio*³⁷⁹

A associação entre esta divindade e a referida virtude - *Salus Augusta* - é evidente. Essa relação torna-se inequívoca na estátua descoberta no interior de umas termas romanas no Monte da Salsa, Brinches, Serpa, onde, sobre o corpo representando *Aesculapius*, foi colocada a cabeça-retrato de uma personagem identificada com o imperador Adriano.



Fig. 118 - Áureo de Marco Aurélio com representação de *Salus* com uma pátera, na mão direita, e um ceptro, na mão esquerda. (162-163) À volta: SALVTI.AVGVS.TOR.TR.P.XVII.

MNA N° Inv. Au 536

Por sua vez, na mitologia grega, Hígia (equivalente na à *Salus romana*) era a filha de Esculápio. Era a deusa da saúde, limpeza e sanidade (e posteriormente: a Lua), e exercia uma importante parte no culto do pai. Enquanto seu pai era mais associado diretamente à cura, ela era associada à prevenção da doença e à continuação da boa saúde.

A partir da época imperial, *Salus* adquire, muitas vezes, o epíteto de *Salus Augusta*. Era a personificação do bem-estar (saúde e prosperidade), não apenas individual, mas como *Res publica*.

Estranha-se, pois, a quase ausência das divindades da Saúde, em representações posteriores à Época Romana, ou, pelo menos, ainda não foram identificadas, pois são das divindades mais marcantes em Época Clássica. No entanto, o bordão de Esculápio continua a acompanhar-nos até aos nossos dias, nas farmácias, e Hígia permanece, também, entre nós.

Apolo e Pã

A feição musical de Apolo foi um elemento fundamental, como já anteriormente referimos. A música representa, desde sempre, um aspecto libertador, civilizacional, no sentido de que se eleva face à natureza, que dá ao homem a capacidade de se expressar. “Uma das mais evidentes relações entre a música e a mitologia está na própria origem do termo mousiké, que deriva de Mousai (Musas) e que literalmente é entendido como “a arte das Musas”. As nove filhas de Zeus e Mnemosyne foram geradas para cantar as glórias e memórias dos deuses e heróis, e logo, de maneira muito natural, foram associadas a Apolo, deus da música” (Carderaro, 2021, p. 173)

Um dos episódios relatados por Ovídio, nas suas *Metamorfoses*, livro XI, é a disputa musical entre Pã, com a sua "flauta campestre", e Febo/Apolo, com a "lira toda incrustada de jóias e marfim da Índia", que, virtuosamente, dedilhava. O rei Midas, devoto fiel de Pã, viria a decidir o desafio em favor do “deus rústico”, motivo pelo qual foi castigado e

"o deus de Delos não consente que orelhas/ Tolas conservem a forma de seres humanos:/ estica-as em comprimento e cobre-as de pêlos cinzentos,/fá-las flexíveis na base e dá-lhes o/ poder de se moverem./Todo o resto é humano, só esta parte do corpo é punida:/ Passa a usar as orelhas de um burrico de vagaroso caminhar"/

OVÍDIO, *Metamorfoses*, Liv. XI. vv. 174-179.

As Estações do Ano

Visando dar a conhecer esta temática, foi elaborado um formulário³⁸⁰ e foram efectuadas várias visitas temáticas sobre o tema, designadamente no Museu Nacional dos Coches. na Quinta da Regaleira e na Quinta de Ribafria, em Sintra³⁸¹.

³⁸⁰<https://forms.gle/zHGZiEZqVpcCnnKE9>

³⁸¹ Em colaboração com a Associação Clenardus [Facebook](#)
(69) [As Quatro Estações](#)



Fig. 119 - Qcode do formulário sobre as Quatro Estações.

As Estações do Ano estão representadas em quatro dos espaços seleccionados:

Museu Nacional de Arqueologia

Museu Nacional dos Coches

Palácio Nacional da Ajuda



Fig. 120 - Baco representando a alegoria do Outono. PNA N° Inv. 2746. Século XIX

Fig. 121 - Toutes les Saisons (1707)

Jacques Coelemans (1654? - 1735). PNA N° Inv. 53146/50

Fig.122 - As Estações do Ano: Primavera e Verão, figuradas nos painéis das ilhargas, como Flora e Ceres. Coche do Infante D. Francisco (1715).

MNC N° Inv. V 0015).

No Coche do Papa Clemente XI, oferecido, em 1715, pelo Papa Clemente XI a D. João V, para o baptismo do filho³⁸², futuro D. José I, para além de outros aspectos iconográficos, são de reter as figuras femininas nos cantos da viatura, representando os quatro continentes: à frente, África (cabeça de elefante e marfim) e América (coroa de plumas, arco e flecha, pés sobre cabeça decapitada); atrás, Ásia (turbante e perfumador) e Europa (coroadada, com um elmo e cornucópia da abundância).

Na parte traseira, quatro cariátides figuram as estações do ano: Primavera: flores; Verão - espigas de trigo; Outono - cachos de uvas; Inverno - espécie de fogacho/fogaréu. Ladeiam um menino empunhando um coração flamejante, símbolo do Afeto. Na parte dianteira, a alegoria-mor do coche: uma concha, representando a pia batismal, flanqueada por dois hipocampos (cavalos-marinhos).

Mas, no Palácio Nacional da Ajuda, ainda podemos visitar as pinturas de Columbano Bordalo Pinheiro com as alegorias da Primavera, do Verão, do Outono e do Inverno, peças que foram transferidas do Palácio de Belém para o Palácio da Ajuda, provavelmente por ocasião das obras nos interiores, em 1929, segundo a plataforma RAIZ³⁸³. No Palácio de Belém, na “Sala Nobre”, encontramos também uma representação da deusa Flora.

Em território português, há vários exemplares musivos, de Época Romana, com a representação das Estações do Ano (*annuae commutationes*), de que salientamos os das *Villae* Romanas do Rabaçal; da Casa dos Repuxos, em Conímbriga; da *villa* de Pisões, em Beja; da *villa* Cardílio (Torres Novas); em Santa Vitória do Ameixial (Estremoz); na *villa* do Arneiro (Leiria). A sua representação mais frequente é a de bustos femininos (Alarcão, 2020, s/p.).

O célebre Sarcófago das Quatro Estações (Nº Inv. 88 Esc CMP/ MNSR), datado dos séculos III-IV d.C., proveniente do Monte da Azinheira, em Évora, pertencente ao acervo do Museu Nacional Soares dos Reis, apresenta a forma de lagar de vinho (lenos) e era coberto com tampa lisa, sendo esculpido em alto-

³⁸² Era comum a oferta de um coche pelo Papa ao primogénito de casas reais íntimas do pontificado, pensando no transporte das faixas bentas para o baptismo.

³⁸³ Respectivamente com os nºs Inv. 41324, 41325, 41326 41327 [RAIZ](#)

relevo na face anterior e em médio relevo nos topos. No centro, inscrito num *clipeus*, está representado o busto do defunto, um homem adulto, enquadrado por duas vitórias aladas. Ladeando o medalhão central e as vitórias, estão representadas, com os respectivos atributos, as estações do ano, da esquerda para a direita, inverno, verão, primavera e outono. Entre o Inverno e o Verão, uma representação de *Tellus*³⁸⁴, e entre a primavera e o outono, o Oceano. Na face lateral esquerda, dois Eroles pisam uvas num lagar; na direita, outro toca siringe. A parte traseira apresenta-se apenas desbastada. A associação da imagem do defunto e dos seus génios às Estações denuncia a crença na vida além da morte. Neste sarcófago é notória a confluência do dionisismo e do eleusismo, onde uma cena de pisa de uva em lagar se associa à deusa Ceres e a uma representação da vida agrícola (Mourão, 2016, p. 214).

A representação das Estações do Ano é recorrente, ao longo dos séculos.

Desde a Época Romana, pontuam, marcando o tempo na sua relação com a natureza, sendo figuradas em todos os tipos de suportes, e representadas em todos os contextos, até os funerários.

O período de Augusto, que pretendia inaugurar uma paz duradoura, vê surgir, de forma recorrente, motivos iconográficos “em mosaicos relacionados com a noção de tempo, tais como *Fortuna Romanorum*, *Sol Innictus*, Apolo, Auriga Vencedor e Orfeu, são evocadoras do bem-estar e do equilíbrio cósmico, em associação com as Estações do Ano, o ciclo zodiacal e os planetas. Ajudam, ainda, a transmitir a ideia da unidade e da ubiquidade do *Corpus Imperii*, pois são numerosos os textos que estabelecem íntimas relações entre a constituição do Império Romano e a noção de Cosmos” (...) O elogio a Roma chega mesmo a transformar-se, então, em hino cosmológico. Ao evocar a regularidade dos ciclos cósmicos e a sucessão do tempo, evocam a *Aeternitas* que lhe é inerente (Pessoa, 2008, p. 48). Não esqueçamos a lira de Orfeu. Aliás, a música, em geral, “marca” e organiza o tempo, tal como os ciclos cósmicos e naturais. E

³⁸⁴ “Observar as famosas ervas que nossa mãe Terra *Tellus* produz apenas para medicamentos enche-me de admiração pelo bom senso dos nossos pais, que não deixaram nada inexplorado, nada por experimentar, e, portanto, descobriram coisas que beneficiam os seus descendentes” Plínio, HN. XXV, 1

permite vislumbrar a eternidade; daí a incursão de Orfeu ao mundo dos mortos, para resgatar Eurídice.

O tempo torna-se uma entidade cada vez mais presente no quotidiano, de que não são isentos os ajustes do calendário, com Júlio César e Augusto. A este propósito, lembremos que, após uma experiência no ano de 46 a.C., cuja reforma não resultou, em 45 a.C., Júlio César adoptou um novo calendário solar, conhecido por Juliano³⁸⁵.

As Estações do Ano assumem, assim, um rigor temporal e evocativo, libertando-se, de alguma forma, do sentido mais mitológico que os Gregos lhes conferiam.

No entanto, mantêm o seu carácter alegórico, em estreita relação com a pujança de um ciclo político também ele novo. Talvez por isso, encontramos em Ovídio (43 a.C. - 17 ou 18 d.C.) uma correlação entre as estações do ano e a vida individual.³⁸⁶

As *Horae* eram também as guardiãs das portas do Olimpo, organizando a passagem das estrelas, e participavam do cortejo de Afrodite e dos demais deuses e deusas relacionados com as actividades agrícolas e com a passagem das estações, como Perséfone. Eram responsáveis por guardar a ambrósia, alimento dos deuses, e oferecê-lo aos humanos que merecessem a imortalidade e a divinização.

³⁸⁵ Fixou-se a duração do ano em 365 dias, 5 horas e 52 minutos, num sistema que devia desenrolar-se por ciclos de quatro anos, com três comuns de 365 dias e um bissexto de 366 dias, a fim de compensar as quase seis horas que havia de diferença. Como homenagem, após a sua morte, o mês *Quintilis* passou a se chamar *Julius*.

É, pois, a partir do imperador Augusto que o Senado romano decreta que o oitavo mês, *Sextilis*, se passasse a chamar Augustus, hoje Agosto, mês em que pôs fim à Guerra Civil (e que também foi o da sua morte, passando a ter também 31 dias, tendo sido esse dia retirado de *Februarius* que passou a ter, como ainda agora acontece, 28 dias, nos anos comuns, e 29 nos bissextos. Para que não houvesse tantos meses seguidos com 31 dias, os meses de Setembro e Novembro passaram a ter 30 dias e Outubro e Dezembro 31.

³⁸⁶ " O quê? Não vês como o ano se desenrola em quatro fases / no seu percurso, à imitação da nossa vida? / Pois, no início da Primavera é terno e lactente, semelhante / à idade da meninice. Então, a erva jovem, sem vigor, é / rechonchuda e tenra, e delicia os lavradores com esperanças. / Então, há flores por toda a parte, e com as cores das flores / brinca o nutriente prado, e não há ainda pujança nas folhas. / Depois da Primavera, o ano, mais robusto, passa ao Verão, / e torna-se um jovem forte. Na verdade, não há estação / mais robusta, nem outra mais luxuriante, nem mais ardente. / Sucede o Outono que, pondo de lado o ardor da juventude, / é maduro e calmo, moderado, a meio caminho entre jovem / e velho, mas já com as suas têmporas salpicadas de cãs. / E lá chega o Inverno, a tremer de frio, o passo trémulo, / Despojado de cabelo, ou então, se algum tiver, todo branco".

Ovídio, *Metamorfoses*. Liv. XV. vv. 199-213.

Por vezes, foram associadas às Moiras, que eram suas meias-irmãs. Cuidaram de Hera na sua infância e ajudaram no aperfeiçoamento de Pandora, a mulher “de todos os dons” (Theog. 600-612), que foi agraciada por Atena, Afrodite, pelas Graças e pelas Horas.

Mas existem mais nove *Horae* que são guardiãs do ciclo anual de crescimento da vegetação e das estações do ano. (Talo, Carpo, Auxo, Acme, Anatole, Dice, Diceia, uma deusa menor da Justiça, Eupória e Gimnásia).

Nos *Trabalhos e Dias*, Hesíodo refere-as como participando na criação de Pandora, a mulher: “as Horas de formosa cabeleira coroaram-na de flores primaveris” (Hesíodo, *Trabalhos e Dias* v. 75). Já na *Teogonia* as Horas são mencionadas como filhas de Zeus e da “brilhante Témis, que gerou as Horas/ Eunomia, Justiça e Paz florescente” (Hesíodo, Theog. vv.901-902).

Gradualmente, quando passaram a personificar as horas do dia e da noite, foram consideradas filhas de Crono - o Senhor do Tempo que consome as suas próprias criações - e companheiras do Sol e da Lua.

Na mitologia grega, *Horae*, filhas de Zeus e “Témis venerável”³⁸⁷, representavam as estações do ano e personificavam a ordem do mundo e as horas do dia³⁸⁸. Inicialmente apenas eram referidas três: Irene (paz), Dice (justiça) e Eunómia (disciplina). Mas, gradualmente, a partir da Época Helenística, passaram a referir-se às horas do dia.

Plutarco, na sua obra *De Ísis e Osíris* (69.378E), dá-nos conta da correlação entre as estações e as divindades³⁸⁹.

³⁸⁷Hesíodo, *Trabalhos e Dias*. Tradução de José Ribeiro Ferreira.

³⁸⁸As *Horae* eram também as guardiãs das portas do Olimpo, organizando a passagem das estrelas e participavam do cortejo de Afrodite e dos demais deuses e deusas relacionados às actividades agrícolas e à passagem das estações. Eram responsáveis por guardar a ambrósia, alimento dos deuses e oferecê-lo aos humanos que merecessem a imortalidade e a divinização. Por vezes foram associadas às Moiras que eram suas meias-irmãs. Cuidaram de Hera na sua infância e ajudaram no aperfeiçoamento de Pandora, tendo assistido ao nascimento de Hermes e Dioniso.

³⁸⁹ “De fato, em Atenas, as mulheres celebram as Tesmofórias, jejuando, sentadas no chão, e os beócios movem os santuários dos templos de Aquea e lhe dão o nome “Festa da Aflição”, por causa da descida de Core, porque Deméter estava na aflição, E esse mês das Plêiades e do cultivo que os chamam de átir, os atenienses, de pianépsion e os beócios, de damatrio, Sobre os habitantes que estão na direção do poente, Teopompo conclui em sua investigação que eles pensam e chamam o inverno de Crono, o verão de Afrodite e a primavera de

Apolodoro, na *Biblioteca* (Liv. I, 3.), assume que Zeus “de Témis, filha do Oceano, engendra filhas: as *Horae*, Eirene; Eunomia e Dike, e as Moiras, Cloto, Láquesis e Átropo”.³⁹⁰

Por outro lado, segundo Higino (64 a. C.-17 d.C.), nas suas *Fábulas*, as nove *Horae* eram filhas de Júpiter, filho de Saturno, e da Titânide Témis³⁹¹, embora o autor mencione que outros autores acrescentam mais dez.

O poeta Ovídio (43 a.C.-17 ou 18 d.C.), nas suas *Metamorfoses*, refere as Estações do Ano junto a “Febo sentado num trono resplandecente”³⁹².

Segundo Nono de Panópolis (Dionis. Canto II.270), as Estações são as servidoras do Sol. Mas ainda as nomeia como “servidoras do ano” (Dionis. Canto VII. 17-18) e “as Estações de Zeus” (Dionis. Canto VIII. 5).

Para alguns autores, Clóris, deusa da Primavera, correspondendo entre os Romanos à Flora, era também associada a uma das *Horae*. (*Fastos* V, vv. 195-200)³⁹³.

No poema épico *Dionisiacas*, de Nono de Panópolis, diz-se que um grupo de quatro horas preside à mudança das estações³⁹⁴. O autor refere que essas deusas são as filhas do deus Sol, Hélios, e Selene, a deusa da Lua. Nono dedica

Perséfone; e que todas essas estações nasceram da união de Crono e de Afrodite, E os frígios pensam que o deus dorme no inverno e desperta no verão, e celebram os mistérios de Baco para que durma em uma estação e acorde em outra; e os paflagônios contam que seu deus está inteiramente amarrado e trancado no inverno; e na primavera ele se movimenta e se liberta”. Plutarco. *De Ísis e Osíris* (69.378E)

³⁹⁰ Apolodoro, (ed. 2016) *Biblioteca*. Liv I. 3).

³⁹¹ Higino, *Fábulas*. CLXXXIII. Los Nombres de los Caballos de Sol, y los de las Horas.

“Hijas de Júpiter, hijo de Saturno, y de la Titánide Temis, son éstos: Auxo, Eunomía, Ferusa, Carpo, Dice, Euporie, Irene, Ortosie, Talo”

³⁹² “envolto num manto de púrpura, estava Febo sentado / num trono resplandecente de rebrilhantes esmeraldas. / À direita e à esquerda, postavam-se Dia e o Mês e o Ano, / e os Séculos e as Horas, dispostas a distância sempre igual. / A Primavera ali estava, cingida de uma coroa de flores; / estava o Verão desnudo, trazendo grinaldas de espigas; / estavam também o Outono, todo sujo de uvas pisadas, / e o gélido Inverno, desgrenhado, os cabelos brancos”.

Ovídio, *Metamorfoses*. Livro II. vv. 23-30.

³⁹³ “Logo que o orvalho matinal se esvai das folhas / e o sol aquece as copas variegadas, / juntas as Horas vêm com vestes matizadas, / e em leves cestos põem os meus presentes. / Somam-se as Graças, que grinaldas e festões / tecem para as celestes cabeleiras. / Fui primeira a espargir sementes pelos povos: / a terra antes de mim só tinha u'a cor. / Fui primeira a fazer flor de sangue espartano, / e mantêm-se na folha os ais escritos.

³⁹⁴ As Quatro Irmãs ordenadoras dos ciclos anuais são as Quatro Estações. Veja-se em *Dionisiacas* (Canto XII. 15-20) “Las Estaciones en casa de su padre Sol; aparición de las doce Horas”

um canto, nas *Dionisiacas* (Canto XII. 15-20), às Estações do Ano e às doze Horas³⁹⁵

Além de servir como personificação das estações, essas quatro deusas também guiam a carruagem de Hélios na sua jornada pelo céu, pois dele dependem os ciclos da natureza (Nono de Panópolis. Canto XII. 25-30).³⁹⁶

As Estações do Ano estão presentes, sem dúvida nenhuma, nos mais diversificados espaços e em vários tipos de suporte: mosaicos, frescos, esculturas, pinturas, tapeçarias, como é o caso de um exemplar que faz parte do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga (Nº Inv. 75 Tap), da autoria de Jan Franz van der Hecke (1660-1695), produzida nos Países Baixos, (Bruxelas). Estão também presentes em objectos utilitários e decorativos como, apenas a título de exemplo, nos exemplares em pasta parian, executados pela Fábrica de Cerâmica de Sacavém, neste caso com figurações masculinas. E são muito vulgares nos jardins, como, entre tantos outros, são os casos dos Palácio de Queluz, Palácio Fronteira, Palácio do Marquês de Pombal, Palácio dos Arcebispos, Santo Antão do Tojal, ou de antigas quintas, de que destacamos as da Regaleira e da Ribafria, em Sintra, onde coroam uma imponente escadaria.

O vento Zéfiro e a Primavera, representada por Flora (embora tenha sido muitas vezes identificada como Vénus), também se fazem representar nos azulejos do Palácio dos Arcebispos, em Santo Antão do Tojal. Loures.

De época romana são imensas as referências literárias às Quatro Estações, recordando o exemplo de vários autores, entre eles poeta Vergílio, ou, séculos mais tarde, Claudiano.

³⁹⁵ Entonces, las hijas del Tiempo, las doce Horas circulares, que acompañan como sirvientas al brillante carro de Helio, volaron en torno del llameante trono del inflexible Cocho, para dar la bienvenida a sus cuatro hermanas. Ellas son las guardianas de los misterios del ciclo 4, cada una a su turno, pues agachan la dócil cerviz ante el venerable ordenador de todo el cosmos

³⁹⁶“Tú, Helio, que brindas los dones del cereal y cuidas las 25 plantas, Señor de los frutos, ¿cuándo harán crecer las tierras el racimo que produce el vino? ¿A cuál de los Bienaventurados asignará Eón este privilegio? Sí, te lo ruego, no me lo ocultes; porque sólo yo entre todas mis hermanas carezco de un don propio. No produzco fruto, ni espiga, ni pasto, ni lluvia de Zeus.”. Nono de Panópolis (Canto XII. 25-30).

Zéfiro marca a benfazeja Primavera. É ele que, segundo Vergílio, emprenha as éguas³⁹⁷, e que, segundo outras narrativas, faria tornar ainda mais férteis as éguas da Hispânia e da Lusitânia³⁹⁸.

Segundo Ovídio (*Fastos*, Liv. I 711-712), "Se há fé nos ventos, nauta, ao Zéfiro abre as velas/ que amanhã, favorável, chegará"

Muitos outros poetas a cantarão, bem como ao Favónio, a exemplo de Horácio³⁹⁹.

Flora

Derivando o seu nome, da palavra latina *flos* (flores), Flora era uma ninfa romana das flores, intimamente ligada à Primavera.

Porque um novo ciclo começa com a entrada dessa estação, Flora surge, ainda, mencionada como deusa da fertilidade⁴⁰⁰.

³⁹⁷ "Mal a chama foi introduzida nas suas ávidas medulas / (mais na Primavera, porque na Primavera o calor volta aos ossos), / todas se voltam com as narinas para o Zéfiro e de pé nas altas rochas / recebem as suaves brisas. E, muitas vezes sem acasalarem, / algumas ficam grávidas pelo vento: facto espantoso!..."

Vergílio, *Geórgicas*, liv. III vv. 271-275

³⁹⁸ Segundo Plínio «o vento (*favonius*) fecunda tudo o que vive sobre a terra, porque na Hispânia emprenha até as éguas». Plínio, HN, XVI, 93.

Também segundo informação de Plínio, na Lusitânia, perto de *Olisipo*

"as éguas viradas para a brisa do Favónio recebem um sopro fecundante e deste modo se gera uma cria muito veloz, mas que não ultrapassa os três anos de vida".

(Plínio, HN. VIII,166.14).

"Este vento fecunda as coisas que vivem da terra: efectivamente, até as éguas na Hispânia, como dissemos". Plínio, HN. 16.39.93

³⁹⁹ "Dissolve-se o áspero Inverno dando a bem-vinda vez à Primavera e ao Favónio, / as máquinas arrastam secas as quilhas, / e não mais se alegra o gado nos estábulos, nem o lavrador junto fogo, / nem os campos alvejam com a ebúrnea geada. Já Vénus Citereia seus coros conduz sob a lua que alteia, / e as formosas Graças, junto com as Ninfas, / tocam na terra ora num pé, ora noutro, enquanto o refulgente Vulcano / a imponente forja dos Ciclopes visita. / Agora é tempo de cingir a luzidia testa com o verde mirto, / ou com a flor que a terra livre trouxe; / é hora de oferecer nos umbrosos bosques a Fauno sacrifícios, / quer exija uma cordeira, quer prefira um cabrito. / A pálida Morte com imparcial pé bate à porta das cabanas dos pobres / e dos palácios dos reis. Ó Séstio feliz, / a breve duração da vida impede-nos de encetar duradouras esperanças, / Em breve te oprimirá a noite, e os Manes da lenda, / e a esqualida casa de Plutão; e assim que por lá vagares / não mais te sairá dos dados a presidência do vinho, / nem admirarás o delicado Lícidas, por quem agora toda a juventude arde / e por quem em breve as virgens hão-de corar" Horácio, *Odes*. I. 4. vv. 1-20. Tradução Pedro Braga Falcão, Livros Cotovia, 2008.

⁴⁰⁰ Durante os festejos que lhe eram dedicados em Roma, atiravam-se sementes sobre a multidão para atrair a fertilidade e a abundância, situação em que podemos encontrar algum paralelismo no hábito de deitar arroz aos recém-casados. Eram, também, sacrificadas ovelhas e ofertado

Genericamente, a Primavera é simbolizada por uma jovem com flores, personificada pela deusa Flora, sendo a deusa Deméter/Ceres, a alegoria do Verão, com o usual ramo de espigas. Ceres é, portanto, a deusa do trigo, o qual facilita a germinação, e das colheitas, de que assegura o amadurecimento.

Por sua vez, Baco representa a alegoria do Outono, e um ancião com um braseiro nas mãos simboliza, normalmente, o Inverno, que pode aparecer associado a Vulcano ou a Saturno, tanto mais que as Saturnais se desenrolavam no fim do ano das colheitas.

Segundo a versão do Mito do poeta Ovídio, um certo dia de primavera, Zéfiro, o vento oeste, avistou a ninfa Clóris, apaixonou-se por ela e transformou-a em Flora. Como prova de seu amor, Zéfiro nomeou a sua amada como rainha das flores das árvores frutíferas e concedeu-lhe o poder de germinar as sementes das flores de cultivo e ornamentais, entre elas o cravo.

A *Floralia* era o festival romano realizado em honra à deusa, para consagrar as florações da Primavera. Sob a protecção do oráculo dos livros Sibílinos, em 238 a. C., foi construído um templo em honra de Flora, dedicado em 28 de Abril.

Existem inúmeras representações da Flora nos espaços por nós seleccionados.

Destacamos, no entanto, duas estátuas do Palácio Nacional da Ajuda (Nº Inv. 43127) de António Soares dos Reis e um busto de Flora de tamanho natural (Nº Inv.1896). No que respeita ao Museu Nacional dos Coches já nos referimos, quando tratámos das Quatro Estações, designadamente na viatura do Infante D. Francisco (N.º Inv. V 0015, onde nos apainelados laterais, estão representadas as Quatro Estações do Ano, sob a forma de figuras humanas.

Também o tecto da “Sala das Bicas” do Palácio de Belém apresenta uma pintura de enorme beleza com a representação da Flora. A nível nacional muitos outros exemplares, como é o caso do Palácio Nacional de Queluz, do Museu Nacional de Arte Antiga e do Museu Nacional de Arte Contemporânea, já para não nos reportarmos novamente aos inúmeros palácios onde estão presentes as “Quatro Estações”.

mel e sementes de flores. O mel era considerado um dos presentes que Flora tinha dado aos Homens.

Deméter/Ceres

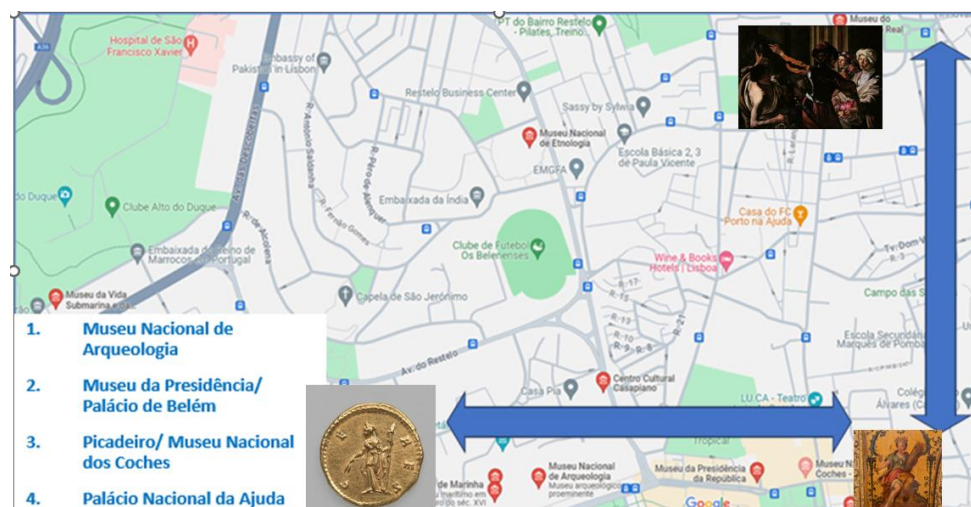


Fig. 123 - Proposta de percurso em torno de Ceres

A representação de Ceres está presente no Museu Nacional de Arqueologia, no Museu Nacional dos Coches e no Palácio Nacional da Ajuda, em vários tipos de suporte.



Fig. 124 - Pedra de anel com representação de Ceres - *Fides Publica*

MNA (Nº Inv. Au 1208). Séculos II-III. Cidade da *Ammaia*

Fig. 125 - Denário com cabeça de Apolo e Ceres. 90 a. C. No reverso Ceres, virada à direita, segurando um archote em cada mão

N.º Inv. Au 775

Fig. 126 - Áureo de Faustina. 141 d. C. No reverso, está representada Ceres, À volta, uma inscrição AVGVSTA. MNA. Nº Inv. Au 532.

Nos apainelados laterais da viatura, estão representadas as Quatro Estações do Ano, sob a forma de figuras humanas, inscritas num baldaquino definido por elementos vegetalistas. À direita da caixa, o Outono com haste de videira, coroa de uvas e parras e manto vermelho forrado de peles, e o Inverno, representado por um ancião, vestido de manto com capuz que cinge sobre o peito. No alçado oposto, a Primavera coroada, com açafate repleto de flores e uma rosa na mão direita. O Verão apresenta-se com coroa e molho de espigas de trigo, tendo, na mão direita, uma foice.

Pertencente ao Palácio Nacional da Ajuda, mas actualmente depositada no Paço dos Duques de Bragança, é uma pintura de Dirck van Baburen (Nº Inv. PNA 66705), que, embora não possa ser visitável no circuito que agora propomos, poderá vir a integrar uma exposição virtual ou física, denominada “Uma Oferenda a Ceres”. (1590 – 1624).



Fig. 127 - Ceres como alegoria do Verão. Coche do Infante D. Francisco (1715) N.º Inv. V 0015

Fig. 128 - Ceres como alegoria do Verão Columbano Bordalo Pinheiro.

Século XIX. PNA Nº Inv. 41325

Deméter era a deusa da agricultura e das colheitas e, na mitologia grega, filha de Crono e de Reia, segundo Hesíodo, ou de Ops, Vesta, ou Cíbele, segundo outras versões do mito. Irmã de Júpiter, Neptuno, Plutão, Juno e Latona, pertence à primeira geração do panteão grego.

Parece ter sido responsável por ter dado os primeiros grãos de trigo a Céleo, “rei dos Eleusinos” (*Apollod. Biblioth.* liv. I, 5.1).

Segundo a mitologia, das mãos de Ceres, surgiu o trigo e a capacidade de os Humanos moldarem a natureza, através da agricultura. Ensinou aos homens a

arte de cultivar a terra, de semear, de fazer a colheita do trigo e, com ele, fabricar o pão. Ceres é, assim, considerada a deusa da fertilidade e da abundância.

Ao que parece, o seu culto está associado às festas agrárias gregas, entre elas as Tesmofórias, festividades que alguns autores remetem mesmo a épocas primevas, que correspondem ao aparecimento da agricultura (Burket, 2007, p. 21).

Os Mistérios de Elêusis, também conhecidos como Mistérios Eleusinos, eram ritos de iniciação ao culto das deusas agrícolas, Deméter e Perséfone, que se realizavam de cinco em cinco anos, no outono, com música e danças. As cidades de Atenas e de Elêusis eram os principais palcos do festival. Deméter/Ceres e Perséfone/Prosérpina presidiam aos pequenos e aos grandes mistérios, sendo considerados os de maior importância, entre os festivais que se celebravam na Antiguidade⁴⁰¹.

Realizadas com a participação exclusiva de mulheres, tinham lugar em Outubro/Novembro, durante três dias.

Segundo Santo Agostinho (*A Cidade de Deus*. Liv. VII. Capítulo XX), “Entre as cerimónias dedicadas a Ceres, apregoam-se as Elêusis, que tão famosas foram entre os Atenienses”⁴⁰²

Deméter é pouco referida na *Ilíada* e na *Odisseia*, ou, até mesmo, na *Teogonia*.

⁴⁰¹ Os Pequenos Mistérios que se “realizavam uma vez por ano, de 19 a 21 Atenas, localizado na margem esquerda do rio Ilisso. Os ritos dos Pequenos Mistérios, que se celebravam no templo de Deméter e Core, compreendiam, segundo se crê, jejuns, purificações e sacrifícios, orientados pelo mistagogo.

Acredita-se que nessa mýesis, uma espécie de pré-iniciação, alguns aspectos do mitologema de Deméter e Perséfone fossem mimados, reatualizados e ritualizados. Seis meses depois, no mês Boedrómion (mais ou menos 15 de setembro a 15 de outubro), realizavam-se os prelúdios em Atenas e a parte principal em Elêusis, os Grandes Mistérios, para os que houvessem cumprido em Agra os ritos preliminares. Somente no Santuário de Elêusis é que se podia obter a iniciação em primeiro e segundo graus”. (Brandão, 1986: 297-298).

⁴⁰² “Entre as cerimónias dedicadas a Ceres, apregoam-se as Elêusis, que tão famosas foram entre os Atenienses. Varrão não dá delas qualquer explicação. Apenas se refere ao trigo que Ceres descobriu e a Prosérpina que Ceres perdeu quando Orco a raptou. Diz ele que Prosérpina representa a fecundidade das sementes; e, como essa fecundidade faltou durante algum tempo e a terra se queixou da sua esterilidade, apareceu a opinião de que a filha de Ceres, ou seja, a própria fecundidade, chamada Prosérpina (de *proserpere* - propagar-se) fora raptada por Orco e retida nos infernos. Solenizou-se esta desgraça com luto público; mas, quando reapareceu a fecundidade e Prosérpina voltou, surgiu a alegria e foram instituídas cerimónias nessa ocasião. Acrescenta Varrão que nesses mistérios se referem muitos factos relativos, todos eles, à descoberta dos cereais”. Santo Agostinho, (*A Cidade de Deus*. Volume I. Livro VII, Capítulo XX. Os mistérios de Ceres Eleusina p. 655)

Hesíodo narra que Zeus "depois ocupou também o leito de Deméter criadora, / que gerou Perséfone de alvos braços, que Hades/ arrebatou de junto de sua mãe; mas o prudente Zeus concedeu-lha."⁴⁰³

Contudo, na *Ilíada*, Homero designa-a como "a loira Deméter/separa o trigo do joio entre rajadas de vento" (Il. Canto 5. vv. 500-501).

No entanto, tanto os *Hinos Homéricos*, como Calímaco,⁴⁰⁴ lhe dedicam Hinos. O *Hino Homérico* dedicado a Deméter narra o mito de Deméter e o Rapto de Perséfone⁴⁰⁵.

É a deusa do trigo, ao qual facilita a germinação, e das colheitas, de que assegura o amadurecimento. Por isso, as espigas são o seu atributo.

Deméter e sua filha, Perséfone, (Ceres e Prosérpina entre os Romanos), presidiam aos pequenos e aos Grandes Mistérios⁴⁰⁶. Os Mistérios de Elêusis faziam parte de um festival religioso, em honra de Deméter, a deusa dos cereais e da fertilidade. A festividade recordava o rapto da filha da deusa, Perséfone (ou

⁴⁰³Hesíodo, *Teogonia*, vv. 912-914.

⁴⁰⁴ Calímaco, VI "Hino a Deméter".

⁴⁰⁵*Hinos Homéricos*. 2. "A Deméter". vv. 1-19. Tradução José Pedro Moreira. Universidade de Lisboa. Ed. 2018. P. 6

"Deméter a augusta deusa de belos cabelos, começo por cantar, / ela e a sua filha de tornozelos delgados, que o Edoneu / arrebatou, com o consentimento de Zeus do sonoro trovão bem audível, / para longe de Deméter da espada dourada e resplandecentes frutos, / quando ela folgava com as filhas do Oceano de cintura funda / colhendo flores, a rosa e o açafão e ainda as belas violetas, / ao longo do belo prado, e a íris e ainda o jacinto / e o narciso, que a Terra, como armadilha para a donzela de face florida, / gerou a pedido de Zeus, que assim agradava ao Hospitaleiro, / e brilhava maravilhosamente, para todos admirável de se ver, / tanto para os deuses imortais como para os homens mortais./

(...)

Contra vontade dela, levava-a, de acordo com o conselho de Zeus, / O irmão de seu pai, o Comandante Supremo, o Hospitaleiro, / Nos seus cavalos imortais, de Crono o filho com muitos nomes".

⁴⁰⁶"Deméter e Corê-Perséfone, as duas deusas que patrocinam, com alguns acólitos, o ciclo eleusino, são grandes figuras do panteão, e a narrativa do rapto de Corê por Hades, com todas as suas consequências até a fundação das orgias, dos ritos secretos de Elêusis, faz parte do fundo comum das lendas gregas. Na série de etapas que o candidato devia percorrer para atingir o termo derradeiro da iniciação - desde o estágio preliminar nos Pequenos Mistérios (de Agra até a participação renovada nos Grandes Mistérios, em Elêusis, devendo o mystis aguardar o ano seguinte para alcançar o grau de epóptes -, todo o cerimonial na própria Atenas, em Falero para o banho ritual no mar, e na estrada pela qual seguia de Atenas a Elêusis a imensa procissão que reunia, atrás dos objetos sagrados, o clero eleusino, os magistrados de Atenas, os mistes, as delegações estrangeiras e a multidão dos espectadores, desenvolvia-se à luz do dia, aos olhos de todos. O arconte rei, em nome do Estado, era o encarregado da celebração pública dos Grandes Mistérios, e mesmo as famílias tradicionais dos Eumolpidas e dos Kérykes, especialmente ligadas às duas deusas, eram responsáveis perante a cidade, que tinha o poder de regulamentar por decreto o detalhamento das festividades". Mito e Religião na Grécia Antiga p: 72.

Core), por Hades (deus dos mortos), e o reencontro da jovem com a mãe, como forma de celebrar o ciclo da vida e da morte e o ciclo da natureza.

Deméter e sua filha, Perséfone, presidiam, portanto, aos pequenos e aos grandes mistérios.

O enredo da narrativa mitológica relacionada com mãe e filha Deméter e Perséfone é deveras conhecido. Deméter teve uma filha de Zeus, chamada Cora, embora Apolodoro a refira como filha de Estige (Bibl. I.3.1).

A jovem foi raptada por Hades, que desejava fazer dela sua esposa nos Infernos, enquanto colhia flores na planície de Nisa, com as suas companheiras.

Ceres surge em Roma, a par de Prosérpina e Baco, por volta do século V a. C., sendo-lhe conferidos amplos poderes: deusa da Terra, a “Deusa-Mãe”, da natureza, das plantas que brotam (particularmente dos grãos) e protectora das mulheres, dos partos e do amor maternal.

Apolodoro nomeia-a entre os filhos engolidos por Crono (Bibl. Liv. I.1.5). Era, portanto, filha de Crono/Saturno e Cíbele, amante e irmã de Júpiter, irmã de Juno, Vesta, Neptuno e Plutão, e mãe de Perséfone/Prosérpina, com Zeus/Júpiter.

Sendo deusa da agricultura, acompanha Dioniso, deus de origem agrária, celebrando a renovação da natureza, da vinha e do vinho, para ensinar os homens a cultivarem a terra.

Ceres é, também, apresentada em Apolodoro com “tochas em punho, percorrendo, noite e dia, a terra inteira à procura da filha. Tendo sido informada pelos Hermíones que Plutão a tinha raptado, cheia de cólera contra os deuses, abandonou o céu e, sob o aspecto de uma simples mulher, chegou a Elêusis” (Apolod. Bibl. Liv.I.5.1). O mesmo autor confirma-nos a relação com Dioniso, referindo que foi no reinado de Erictónio “que Deméter e Dioniso chegaram à Ática” (Bibl. Liv.III.14.7).

Em Vergílio, encontramos-la claramente associada à Estação do Ano:

“Por outro lado, a avermelhada Ceres ceifa-se em pleno Verão/ e em pleno Verão/ a eira malha os cereais secos. Ara com pouca roupa, com pouca roupa semeia”, nas palavras de Vergílio, nas *Geórgicas*.⁴⁰⁷

Nas *Metamorfoses* (Liv. V. vv.341-343), Ovídio refere-se a Ceres, nessa sua relação com a Natureza: “Foi Ceres a primeira a fender a terra com adunco arado, /a primeira que deu o cereal e os alimentos pacíficos às terras, / a primeira que deu leis: tudo é dádiva de Ceres”.

Compartilhava com Diana a protecção da natureza, sendo esta última, filha de Júpiter e Latona, irmã de Febo, a deusa da caça e da lua. Diana era, pois, a homóloga romana da deusa grega Ártemis, que, segundo confirma Apolodoro, “manteve-se virgem, dedicando-se inteiramente à caça” (Apolod. Bibl. Liv. I. 4-1).

Podia considerar-se a deusa-Mãe, protetora da Fertilidade, da agricultura, das sementes, dos cereais, dos grãos e seus derivados, a exemplo do pão. O seu próprio nome, cuja etimologia se liga ao verbo *crescere*, indicia os atributos da divindade.

Muito cultuada em Roma, era-lhe dedicado, desde o século III a.C., um festival chamado *Cerealia*, ou *Ludi Cerialis*, sendo tão querida entre Romanos que lhe ofereciam, para além dos referidos festivais, ovos, pela Primavera, e se dizia, quando se queria referir algo de esplêndido, “apropriado a Ceres”.

A deusa era representada com um cetro, um cesto de flores e frutos e tinha uma coroa com espigas de trigo, sendo celebrada por mulheres, em rituais secretos, que são pouco conhecidos. Os ovos oferecidos a Ceres representam, do ponto de vista simbólico, a vida, o germe, o renascimento, a renovação e a criação, motivo pelo que, desde Épocas remotas, com eles se presenteavam as pessoas.

Há informações que nos fazem concluir que a festa de passagem do Inverno para a Primavera era comemorada entre povos europeus desde épocas mesmo

⁴⁰⁷Vergílio. *Geórgicas*, (ed. 2019) Liv. I. vv. 297-299.

muito remotas, e, posteriormente, na região do Mediterrâneo, a exemplo da Antiga Grécia⁴⁰⁸.

A espiga era um dos atributos da grega Deméter (a deusa do trigo e das sementes, das colheitas e da eira, a cujo culto estava associada), cuja principal festa se realizava na época da ceifa. Tal como a cornucópia, foi também utilizada como forma de propaganda política de Augusto (Cravinho, 2023, p. 41), simbolizando, também, a distribuição gratuita de trigo que ele mandava fazer, a *Annona*⁴⁰⁹.

Santo Agostinho mantém essa associação de Ceres à Terra, nomeando as inúmeras divindades da natureza.⁴¹⁰

Será o autor tardio Claudiano, a que já nos referimos, que descreve, de forma quase barroca, este rapto.

Após inúmeras peripécias, será Hermes incumbido de descer ao Hades para trazer de volta Cora⁴¹¹, que tomou o nome de Perséfone (ao casar-se com o deus dos infernos).

Teve uma filha com seu irmão Zeus, chamada Perséfone, sendo sua homóloga romana Prosérpina, que vivia meio ano nas profundezas da Terra e outra metade vinha ajudar a sua mãe. Com o seu regresso, inaugurava-se a nova estação, marcada pelo Equinócio da Primavera.

⁴⁰⁸ Segundo Santo Agostinho. (*A Cidade de Deus*. Liv. VII. Capítulo XX). “Entre as cerimónias dedicadas a Ceres, apregoam-se as Elêusis, que tão famosas foram entre os Atenienses”

⁴⁰⁹ *Annona* (lat.) - Taxa ou tributo pago em bens que contribuía para sustentar o exército. Dava-se o mesmo nome à repartição do trigo entre os pobres. Durante a maior parte do Período republicano, o fornecimento de cereais (*cura annonae*) era garantido pelo edil. A *annonae* foi personificada por uma deusa e era distribuída a partir do templo de Ceres. Ao que parece, já em 440 a.C, o Senado Romano terá nomeado um oficial especial chamado *praefectusannonae* que tinha como função minorar os efeitos da fome entre os cidadãos pobres da cidade, entregando-lhes uma ração gratuita de grão. (Barata, 2021: 34).

⁴¹⁰ “Julgam que na própria terra uma coisa é a Terra, outra Telure outra Telumão e que cada um destes deuses tem os seus próprios nomes, distingue-se pelas suas funções e é venerado em altares e com ritos próprios. A esta mesma Terra chamam também a mãe dos deuses, e assim já as ficções dos poetas se tomam mais toleráveis, pois não é nos seus poemas mas nos livros sagrados que é chamada não só a “irmã e esposa”, mas também a mãe de Júpiter. Querem ainda que a mesma Terra seja Ceres e também Vesta. Mas é frequente apresentarem Vesta como o fogo dos lares, sem o qual a cidade não poderia existir. E por isso eram virgens que costumavam consagrar ao seu serviço, porque, assim como nada nasce do fogo, também nada nasce de uma virgem.”

Santo Agostinho, 1996. *A Cidade de Deus*, Vol. I. Livro IV, Capítulo X. p. 396.

⁴¹¹ Jovem/rapariga. Quando regressa à terra assume-se como Perséfone, pois já é uma mulher.

Apolodoro dá-nos conta da paixão de Plutão por Perséfone: “e raptou-a às escondidas com a cumplicidade de Zeus” (Bibl. I.5.1) e que “tendo Zeus ordenado que devolvesse Cora à terra, Plutão, para garantir que ela não ficasse muito tempo com a mãe, deu-lhe a comer uma semente de romã. Ela não prevendo as consequências, comeu-a. Ascálafo, filho de Aqueronte e de Górgira, testemunhou contra ela, pelo que Deméter colocou sobre ele uma pesada pedra no Hades. Perséfone foi obrigada a passar um terço do ano com Plutão e o restante com os outros deuses” (Bibl. I.5.1)

Os mistérios eleusinos celebravam o regresso de Perséfone/Prosérpina, visto que era, também, o regresso das plantas e da vida à terra, depois do inverno, e as sementes que a deusa trazia significavam o renascimento de toda a vida vegetal na primavera.

Com o regresso de Perséfone, Deméter permite, de novo, a fertilidade da terra e ensina aos homens de Elêusis os ritos que deveriam manter-se secretos, os mistérios.

Se o povo reverenciava em Deméter a terra-mãe e a deusa da agricultura, os iniciados viam nela a luz celeste, mãe das almas e a Inteligência Divina, mãe dos deuses cosmogónicos. Os sacerdotes de Elêusis ensinaram sempre a grande doutrina esotérica que lhes veio do Egipto.

Ao que diz a lenda, o ritual dos Mistérios de Elêusis reporta ao facto de a deusa Perséfone ter sido raptada por Hades (Plutão), rei do Mundo Inferior, quando colhia flores - um narciso - com suas amigas, as Oceânides.

Deméter, ao tomar conhecimento do rapto, ficou tão amargurada que deixou de cuidar das plantações dos homens aos quais havia ensinado a agricultura, originando a fome. Os homens morriam de fome, até que Zeus (Júpiter), que havia permitido que o seu irmão Hades, o deus dos mortos e das profundezas, raptasse Perséfone, fazendo-a sua esposa e vivendo com ela nas entranhas da Terra, resolveu reparar o mal cometido. Decidiu, então, que Perséfone deveria voltar à superfície da Terra durante seis meses para visitar sua mãe e outros seis meses passaria com Hades, originando o ciclo das colheitas e das estações.

Não poderemos omitir, pela carga simbólica que representa o jejum, que Prosérpina não pôde regressar a tempo inteiro para junto de sua mãe Deméter, porque teria que viver totalmente em jejum e ingeriu seis bagas de romã. Passou, então, a ficar seis meses junto de Hades e outros seis junto de sua mãe.

Os *Cerialia* ou *Ludi Cereales* eram, portanto, um festival em agradecimento à deusa Ceres pela protecção à agricultura. Estes dias festivos, a partir de 202 a.C., ocorriam entre os dias 12 e 19 de Abril e celebrava-se com manifestações de alegria, o regresso de Prosérpina, para junto de sua mãe. O ritual destes festivais iniciava-se com um sacrifício à deusa Ceres, sem derramamento de sangue, mas com farinha, sal, leite, mel... queima de incenso. As festividades incluíam, também, jogos, que ocorriam no circo. No último dia, realizava-se uma procissão, durante a qual as pessoas atiravam nozes e doces umas às outras e, ainda, uma corrida de bigas.

Os *Ludi Cerialia* ou *Cerealia* foram instituídos, na altura do equinócio da Primavera, e homenageava-se, assim, a Fertilidade e o renascer da natureza. Durante *Ludi Cerialia*, mulheres vestidas de branco com tochas acesas simulavam a procura de Prosérpina.

O regresso de Prosérpina à Terra marcava, assim, o início da Primavera e o regresso das plantas e da vida à terra. A 12 de Abril, em Roma, iniciavam-se os “Jogos de Ceres: dar suas cousas não precisa,/ os méritos da deusa são patentes./ Dos primeiros mortais, eram pão verdes ervas/ que a terra dava sem que lhe pedissem./ Arrancada do chão, a relva eles colhiam, / e brotos de árvore eram seu banquete./ Depois foi a descoberta e conhecida a glande,/ tinha o carvalho opíparos tesouros./ Mas Ceres, os chamando, a um melhor alimento/ por melhores rações trocou as glandes./ Ela obrigou os bois a aguentarem as cangas,/ e o revirado chão enfim viu o sol” (Ovídio. *Fastos*. Liv. IV. vv.393-404).

Como nos diz Ovídio, “Ceres estava decidida a tirar de lá a sua filha / os fados e que não lhe permitem: e que a jovem quebrara o jejum.” (Met. Livro V, vv. 533-34), embora não tenha conseguido que ela regressasse por inteiro, pois havia quebrado o jejum que lhe tinha sido imposto. Assim, Prosérpina apenas passou a viver metade do ano junto dos pais.

Estas festas estavam muito ligadas à classe popular, nas quais os plebeus partilhavam, com os patrícios, a mesa. Tanto Ovídio, no livro IV, dos *Fastos*,⁴¹², como Vergílio, nas *Geórgicas*, dão-nos conta da existência dos “Jogos de Ceres”, que ocorriam a 12 de Abril, bem como dos sacrifícios em sua honra.

Ovídio, nas suas *Metamorfoses*, usa mesmo a associação do “grão de Ceres”⁴¹³ e Vergílio, nas *Geórgicas*, denomina-a como “Ceres Criadora”, recordando-nos que “Foi Ceres quem primeiro ensinou os mortais a revirar a terra / com o ferro, quando já lhes faltava as landes e os medronhos/nas sagradas matas e Dodona recusava o alimento fácil.”⁴¹⁴

Séculos mais tarde, no texto de Claudiano, na sua obra *Rapto de Prosérpina* (séculos IV-V) é também acentuada a ideia de que o início da Primavera era marcado pelo regresso de Prosérpina para junto da mãe⁴¹⁵. Este autor, em “O Bordado de Prosérpina”, dá-nos pormenorizações sobre este mito⁴¹⁶.

⁴¹² “Convém dar farro à deusa e a honra dos grãos de sal. / deponde nos altares os incensos. / Mas se faltar incenso, acendei os archotes: / o pouco agrada à Ceres, dêe que casto. / Ó sacerdote, afastai dos bois a faca: / o boi are, imolai o ignaro porco. / Não se deve ferir a cerviz apta ao jugo: / viva e trabalhe sempre o duro chão.

Ovídio, *Fastos*. Liv. IV. vv. 409-416 Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior, Autêntica Editora.

⁴¹³ “Verões, invernos, desiguais outonos, / curta e branda estação, que anima as flores, / O ano repartem, variando os tempos. / O ar então começou a escandecer-se / E ao som dos ventos a enrijar-se a neve; / Os humanos então principiaram / A demandar guaridas, a ter lares: / Grutas, choupanas os seus lares foram. / Pela primeira vez o grão de Ceres / Se esparziu, se escondeu nos longos sulcos, / E oprimidos do jugo os bois gemeram”.

Metamorfoses de Ovídio (seletca) Bocage

© Editora Concreta, 2016.vv. 163-173.

⁴¹⁴ *As Geórgicas de Vergílio*, Livro I. vv. 147-149, Ed Ruy Mayer. Sá da Costa, 1948

⁴¹⁵ “E o Zéfiro sacode as asas de um novo néctar impregnadas e fecunda a terra com um fértil rocio. Para onde quer que voe segue-o o rubor primaveril. Toda a terra rebenta em ervas, e a abóbada celeste descobre-se num sereno céu aberto. Pinta as rosas com sanguíneo esplendor, veste de negro os mirtilos e pinta as violetas com uma aprazível cor escura”.

Claudiano, *O Rapto de Proserpina*, Clássicos Inquérito, 1991

⁴¹⁶ “Com maviosos cantos deleitava / estes sítios a terna Prosérpina: / e para a mãe, que em vão saudosa espera, /um presente tecia, primor d'arte. / Co'a destra agulha desenhava, astura / o trono de seu Pai, celeste assento. / Engenhosa na tela figurava/ dos Elementos a constante série; / a Natureza o caos arranjado, / e em seu justo lugar as cousas pondo; / fixando onde compete o que é mais leve; / fazendo gravitar o que mais pesa; / encandilando o éter; e obrigando / sobre um ponto a girar o céu c'os astros; / fica fluido o mar; sólida a terra, / suspendida no espaço ilimitado/ Tinge os raios da luz com várias cores/ e acende as estrelas num céu d'ouro. / Sobre um leito azulado as ondas brincam; / as preciosas pérolas que alvejam / crescem nas paias, e por arte os fios / se levantam, fingindo crespas ondas. / Parece que nas rochas s'espedaçam / as marítimas plantas, verdes algas; / que se ouve o som das águas, murmurando, / quando serpeiam pela solta areia. / Ali bordou também as cinco Zonas; / e c'um rio de púrpura assinala / o sítio onde o calor mais permanece.

Claudiano, “De raptu Proserpinae” (c. 370 - 404).

Segundo este último autor, a beleza de Prosérpina terá seduzido Plutão, o senhor dos mortos e do submundo, que dela se enamorou, ao ponto de a raptar e levar para junto de si. A dramaticidade do texto de Claudiano foi marcante para variados artistas, ao longo dos tempos, e tornou-se um tema mitológico inspirador.

Dioniso/Baco

Nos espaços por nós seleccionados, Baco e muitos mitos a ele associados estão representados em todos os museus por nós seleccionados.

Foi produzido um formulário sobre a divindade e, dada a complexidade das narrativas mitológicas em seu torno, elaborámos (Anexo III) uma proposta de actividade de literatura comparada e um texto de apoio para as mesmas. (Actividade 6 - Em torno de Dioniso/Baco: o longo caminho dos mitos - Literatura comparada). Aqui, para além dos objectivos da actividade, será disponibilizado um texto com recurso a fontes escritas.



Fig. 129 – Qcode do formulário para a participação de alunos

A partir de Tradução de Marquesa de Alorna. *Obras poeticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Marqueza d'Alorna, condessa d'Assumar, e d'Oeynhausien, conhecida entre os poetas portuguezes pelo nome de Alcipe. Imprensa Nacional, 1844. Tomo V* ia800208.us.archive.org/5/items/obraspoetica5v6alor/obraspoetica5v6alor.pdf



Fig. 130 - Busto de Dioniso/Baco. *Villa romana de Milreu*. MNA Nº Inv. 994.6.1.

Fig. 131 - Baco - Alegoria do Outono. PNA Nº Inv. 2746.

Columbano Bordalo Pinheiro. Século XIX



Fig- 132 - Baco, Cibele e Ceres. Painei central da portinhola esquerda do Coche das Infantas.
(1750/1760) MNC Nº Inv. V 0020

Fig. 133 - Baco apresentado no tecto da Sala Dourada na pintura “Vénus implora a benevolência de Júpiter para o seu filho Eneias e os Troianos”. Palácio Nacional de Belém. Século XVIII.

No Museu Nacional de Arqueologia, Dioniso/Baco surge-nos nos mais diversos suportes e tipos diferenciados de objectos: numismas, lucernas estátuas.



Fig. 134 - Áureo com busto de Geta drapeada no anverso. N.º Inv. Au 545

203 d.C. - 208 d.C. Bogalheira. Teixoso

Fig. 135 - Lucerna com representação de Baco. Ruínas romanas de Troia. Século III d.C

MNA N.º Inv. 983.28.39



Fig. 136 e 136 a) - Caneca de prata e marfim com representação de Baco, Eroses e cenas de vindima. Bem como os atributos de Baco (uma pandeireta e um tirso). Século XIX

PNA N.º Inv. 464.

A sua presença é recorrente, em materiais arqueológicos de diversas tipologias: lucernas, numismas, de que destacamos o áureo com a figuração de Baco, Ariadne Sileno e Bacantes, um fauno (Pã?) a tocar flauta e, ainda, na estatuária. Existem, no Museu Nacional de Arqueologia, vários exemplares de numismas onde Dioniso/Baco está representado, bem como em exemplares cerâmicos e

lucernas. Mas há, ainda, seis esculturas de diversas proveniências (Milreu; Cacela; Teatro Romano; Bucelas⁴¹⁷) com temas báquicos e itifálicos.

A presença de temas báquicos é também comum nos mosaicos, a exemplo do célebre mosaico das Musas da *Villa Romana* de Torre de Palma, Monforte, datável de final do século III, onde, dos 11 painéis que o constituem, 5 são cenas báquicas.

Destaca-se o painel com a representação do "Triunfo indiano de Baco", pertencente ao "Mosaico das Musas" (Painel X), proveniente da *villa romana* de Torre de Palma, Monforte.

Conhecida é essa grande viagem mitológica percorrida por Dioniso/Baco no Oriente, até à Índia, narrada, exaustivamente, por Nono de Panópolis, na sua enorme epopeia (*Dionisiacas*, Cantos XXV-XL). De regresso, vitorioso, faz-se acompanhar por um séquito, onde participam Sileno "cambaleando pelos anos e pelo vinho"⁴¹⁸; Bacantes; Ninfas; Sátiros e mesmo o deus Pã. "O Triunfo Indiano de Baco" é tema recorrente na pintura, em tapeçarias e outros suportes.



Fig. 137 - Triunfo Indiano de Baco. Painel X do Mosaico das Musas. Século IV

MNA Nº Inv.: 999.149.1 *Villa romana* de Torre de Palma.

Fig. 138 - Triunfo indiano de Baco (1728/1729) PNA Nº Inv. 67/a

Urbanus Leyniers (Tapeceiro) Jan Van Orley (Pintor) Augustin Coppens (Pintor).

Em Época Romana, na escultura, embora a sua representatividade seja pequena, é mais acentuada em meio rural, em espaços domésticos, sendo os

⁴¹⁷ Estevão, F. (2019): *A pequena estatueta romana de Bucelas. Notícias de Loures.*

⁴¹⁸ Ovídio, *Metamorfoses*. Liv XI. v. 90

casos mais conhecidos em ambiente público os Silenos, do teatro de *Olisipo* (Gonçalves, 2014-2015, pp.157 e ss.).

Recordemos, ainda, a importância que os temas báquicos assumem nos monumentos funerários, a exemplo do célebre “Sarcófago das vindimas”, do século III d.C., proveniente de Castanheira do Ribatejo (Vila Franca de Xira, Lisboa), descoberto por Mesquita de Figueiredo, em 1944, na varanda de uma casa particular na Rua Serpa Pinto, em Vila Franca de Xira, onde servia como tanque de amanho peixe. Foi adquirido por Manuel Heleno, em 1945, para integrar a coleção de escultura clássica⁴¹⁹.



Fig. 139 - Sarcófago infantil com representação de vindima. No meio da vegetação vegetalista, são visíveis dois Eros a vindimar, *Villa* romana de Castanheira do Ribatejo (Vila Franca de Xira). Século III. MNA Nº Inv. 21523 (994.20.1)

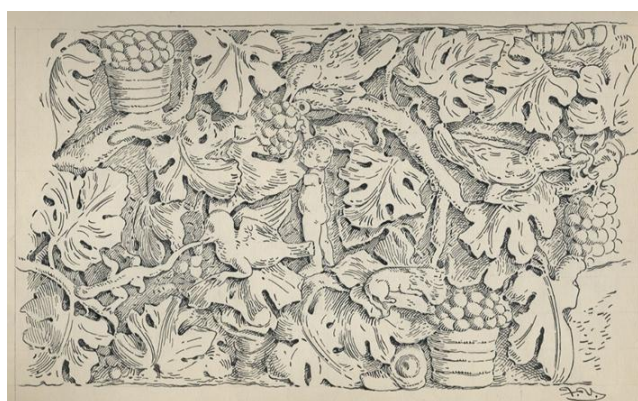


Fig. 140 - Desenho Francisco Valença (1882-1963). MNA. Pormenor.

⁴¹⁹ Cf. MNA: 130 Anos em viagem [1945. Museu Nacional de Arqueologia 1893-2023. Direcção: exposições e conteúdos de António Carvalho, Carine de Souza, Carlos Morgado, Filipa Neto, João Pimenta, Livia Cristina Coito, Lúcia Valdevino.

Os temas animais e vegetalistas representados do “Sarcófago da Vindima”, podem apontar para a ideia de felicidade depois da morte, ou seja, assumem dimensões simbólicas. São centrados por um busto feminino. Este sarcófago foi datado do período entre 240/250 d. C. (Gonçalves. 2014/2015, p. 166).

Baco foi uma das divindades que mais expressão teve na Lusitânia romana. Séculos mais tarde, encontrá-lo-emos profusamente figurado em pinturas parietais, azulejos ou cerâmicas, bem como nos coches e berlindas, ricamente ornadas com pinturas e esculturas mitológicas nos seus painéis e alçados.

Isto talvez se deva ao facto de que o repertório dionisiaco tenha proliferado no período augustano, associando-se às transformações sociais, políticas e culturais da época.

Horácio, o poeta que mais desenvolveu os temas dionisiacos entre os augustanos, apresenta Baco (*Bacchus/ Liber/ Lyaeus/ Lenaeus*) como patrono da poesia, uma “divindade simpótica e orgiástica e herói deificado” (Serignolli, 2017, p. 1).

Lembremos, pois Horácio nas *Odes* (I, 18 vv. 1-7 e I, 37 vv. 1-4 e IV. 15. vv. 25-32 e II. 19, pois são, como veremos, inúmeras as odes e invocações que dedica à divindade.

1” Não plantes, Varo, árvore alguma antes da sagrada videira / no fértil solo de Tíbur e em torno das muralhas de Cátilo, / pois aos sóbrios o deus determinou que tudo fosse penoso, / já que somente o vinho os mordentes cuidados desvanece.

5 Depois de o beber, quem tagarela sobre a cruel guerra ou a pobreza, / quem, em vez de falar sobre ti, pai Baco, ou sobre ti, bela Vénus? / Mas que ninguém descure os ritos do regado (...)”

“Bebamos agora, amigos, é nosso dever: / dancemos agora com pé ligeiro, é tempo / de abastar o luxuoso leito dos deuses / de sálidos banquetes”.

“Nós, nos dias de trabalho e nos sagrados, / entre os dons do feliz Líbero, / com nossos filhos e esposas, segundo o rito / invocamos primeiro os deuses, / e depois, segundo o costume dos nossos pais, acompanhando / o canto com as túbias da Lídia, os chefes que morreram / com honra, Tróia e Anquises / e a

descendência da alma Vénus cantaremos” Horácio (ed. 2008) *Odes*. IV. 15. vv. 25-32.

“Para onde me levas, Baco, cheio de ti?” Para que bosques ou cavernas me leva / este novo estado de alma ? / Em que grutas me ouvirão ensaiar o cântico / Da eterna glória do egrégio César, / nas estrelas colocado e no concílio de Júpiter” (Odes III, 25. Vv. 1-6).

Mas Baco continuará a acompanhar-nos na literatura, em épocas bem mais recentes.

E valerá a pena salientar aqui a importância que esta divindade e os seus feitos terão na criação de uma “mitologia nacional”, pois é fulcral na obra de André de Resende (1498-1573), glorificando o passado dos Lusíadas, os descendentes de Luso, filho de Baco, e fundador da Lusitânia. André de Resende não resiste a uma feição nacionalista, glorificando o passado dos Lusíadas, “os descendentes de Luso, filho de Baco, e fundador da Lusitânia”.

Logo no seu Livro I de *As Antiguidades da Lusitânia*, André de Resende, procurando justificar o nome da Lusitânia, socorre-se da versão pliniana de que, contudo, discorda, discorrendo sobre o nome da mesma.

É Resende que introduz a palavra Lusíadas, que influenciará tantos dos escritores posteriores, embora haja investigadores que atribuam essa denominação ao humanista *Antiquaram Lectionum Libri XVI*.⁴²⁰

⁴²⁰ Cf. Ramalho, A.C. “A Palavra Lusíadas” que nos informa que Alfredo Pimenta “Na inspecção que fez, foi encontrar a obra *Antiquaram Lectionum. Libri XVI* do humanista italiano Ludovicus Caelius Ricchierius Rhodiginus, cuja primeira edição é de 1516. Pegou no livro e percorreu-lhe o índice. Sem grande trabalho, aí foi encontrar o registo *Lusiades nymphae* e pensou ter descoberto algo de muito importante, nada menos do que a prova de que André de Resende não fora o criador da palavra *Lusiades*. E logo se propôs desmistificar o humanista de Évora”. O exaustivo artigo devolve a paternidade da palavra a André de Resende.

Aires A. Nascimento (2008: 11 - 14) atribui a Resende a paternidade da palavra *Lusiades* “Será, acaso, sem significado que o termo *Lusiades* apareça pela primeira vez no *Encomium Erasmi* que o nosso humanista compõe nos primeiros tempos de Lovaina? Ou não será que é justamente ao medir a dimensão da gesta portuguesa frente ao mundo humanista e querendo anunciar uma identidade perante os melhores representantes desse novo mundo que o eborense se assume na totalidade do português de todos os tempos e, precisando de se ver no encontro do passado com o presente, para isso inventa o que só a memória lhe poderia facultar?” (...) os portugueses são os *Lusiades* (filhos de *Lusus* - numa derivação que vai buscar a Plínio); *Olisipo* é a cidade fundada por Olysses / Ulysses, o epónimo consagrado pela tradição; a deusa dos Romanos, Vénus, deixa-se cativar pelos Portugueses (por neles ver retratados aqueles que antigamente amara); as Tágides dão aos lugares da pátria a dignidade de quem se transfere do quotidiano

São estas as palavras de Resende: “(...) enquanto uns pensam que Luso e Lysa foram companheiros de Baco, tendo o nome de Lusitânia derivado do primeiro e de Lysitânia do segundo (...), outros vêem em Luso, não o nome de um homem, mas a palavra *ludus* como (jogo) ou *lusio* (brincadeira). Parecem não se ter apercebido antes de que a província não podia ser denominada naquele tempo por palavra latina provavelmente nunca ali ouvida. Ora, a dar crédito a Varrão “a Lusitânia é assim chamada desde o tempo do próprio Baco” (Resende. Liv. I Ed. 1996: 71).

André de Resende refere, também, a existência de inscrições com dedicatória ao Sol eterno e à Lua, encontradas n’ “O Monte da Lua, designado entre nós por serra de Sintra devido ao nome do ópido, termina naquele promontório a que os geógrafos chamam Magno ou Olisiponense. No ponto mais alto dos seus penhascos está o templo consagrado à Santíssima Mãe de Deus, venerado com a maior devoção pelos naturais, e assim também um convento de monges que seguem a regra de S. Jerónimo, e que deve ser protegido não tanto pelo número de frades como pela santidade dos seus costumes. Junto ao sopé da serra, mesmo no cimo do promontório, que é cortado abruptamente sobre o oceano, existiu outrora um templo consagrado ao Sol e à Lua, do qual agora apenas existem ruínas nas areias do litoral e cipos, alguns com inscrições reveladoras da antiga superstição”. (Resende, ed. 1996, Liv. I pp. 98-99).

Camões, o poeta da grande epopeia nacional, dá a Baco, n’ *Os Lusíadas*, publicados em 1572, papel de opositor à viagem dos Portugueses à Índia, no Concílio dos Deuses. pelo receio de perder o renome de suas antigas conquistas no Oriente⁴²¹.

Contudo, assume os filhos ou companheiros de Baco como os progenitores dos povos da Lusitânia, fazendo-a equivaler ao actual Portugal, remetendo à existência de Lísias ou Lysias, figura lendária, supostamente filho de Baco.

Esta figura lendária faz parte da lista de reis nomeados por vários autores portugueses e espanhóis, entre o século XVI e XVIII.

para o simbólico; os Descobridores são os novos Argonautas . (...) A mitificação necessária para a épica camoniana está efectivamente nos textos de Resende.”.

⁴²¹ Dois temas clássicos em Vergílio e no canto VI d’*Os Lusíadas* de Camões. Matheus Trevizam.p.21.

Mas, no que respeita a Baco, refere mesmo que a divindade, antes de partir na direcção de Itália, teria deixado Lísias como rei aceite pelos Lusitanos.

Esta é a ditosa pátria minha amada, / A qual se o Céu me dá que eu sem perigo/
Torne, com esta empresa já acabada, / Acabe-se esta luz ali comigo. / Esta foi
Lusitânia, derivada / De Luso, ou Lisa, que de Baco antigo / Filhos foram, parece,
ou companheiros, / E nela então os Íncolas primeiros".

(Camões, *Os Lusíadas*, Canto III. 21)

Mas a sua representação continua, ao longo dos séculos, figurando em todos os ambientes ou suportes, literários ou iconográficos.

Valeria a pena fazer uma análise detalhada e comparativa das várias representações do “Triunfo indiano de Baco” ao longo dos séculos, tema que não pudemos explorar aprofundadamente. Mas as duas representações do Triunfo de Baco, um de um mosaico proveniente da *Villa* romana de Torre de Palma e outro figurado numa tapeçaria (Nº Inv. 67/a), de Urbanus Leyniers, baseada na pintura de Augustin Coppens e de Jan van Orley, datado de 1728/29, podem ser objecto de uma exposição virtual que lhes seja dedicada.

Em Vale do Mouro (Gravato, Meda), existe, também, um mosaico datado dos séculos III-IV com a representação sintetizada do “Triunfo Indiano de Baco”: apenas está representado Baco e uma bacante que empunha uma tocha - onde são claros os atributos de Baco (Bugalhão, 2007, pp:157-159). O deus usa uma coroa de folhas de hera e de cachos de uva e, nas mãos, segura um tirso e um jarro de vinho que, virado para baixo, fertiliza a terra. Contudo, é notória a ausência de outras personagens do *thiasos*. O deus da fertilidade surge, assim, corporizado no *kantharus*. (Coixão, Oliveira & Correia, 2016, p. 83).

O “deus da mania”, já referido em Hesíodo (Op. 614), é normalmente representado na companhia de outros bebedores, como Sileno. Mas também surge associado a muitas outras divindades, como Ceres, ambos estreitamente relacionados com a fertilidade.



Fig. 141 - Krater-de-sino de estilo ático de figuras vermelhas, representando uma cena sacrificial. Grupo de Viena 1025 MNA N° Inv. 112572

Fig. 142 - Kratêr-de-sino de estilo ático de figuras vermelhas, do Grupo de Viena 1025 com representação de Sátiros e Ménade – MNA (N° Inv. 982.62.104).

Pã

Pã está presente nos museus tratados, quer no Museu Nacional de Arqueologia, no Museu Nacional dos Coches (Coche de D. Francisca Benedita, com mito de “Pã e Sirige”).

O episódio de Pã e Sirige está representado num dos painéis do Coche de D. Maria Francisca Benedita. (N.º de Inv. V 0023), relembrando as *Metamorfoses* de Ovídio.

"Um dia, Pã, de cabeça cingida/ de agulhas de pinheiro, avista-a a retornar do monte Liceu,/ e disse tais palavras: "... - Faltava agora relatar as palavras/ e contar como a ninfa, desprezando as preces, se pôs a fugir/ por locais remotos até chegar ao curso tranquilo do arenoso/ Ládon; e aqui, impedida pelas águas de prosseguir a fuga,/ implorou às suas irmãs do rio que a transfigurassem;/ e como Pã, julgando que já tinha Sirige bem agarrada,/ em vez do corpo da ninfa abraçou um canavial à beira-rio;/e que, enquanto aí suspira, o sopro vibrou dentro das canas/ e produziu um ténue som, semelhante a um queixume;/ e, encantado com a doçura dos sons e com esta nova arte/dissera: "Esta conversa contigo ficará sempre comigo"./ E, assim, nas canas de tamanhos diferentes, unidas entre si/ por uma junção de cera, ele preservara o nome da Menina".
Ovídio, *Metamorfoses*, Livro I. vv. 700-712



Fig. 143 - Coche de Maria Francisca Benedita com a representação do mito de Pã e Siringe no Painel lateral. (1775/1777) MNC N.º de Inv. V 0023.

Pã (Lupércio ou *Lupercus* em Roma) é também uma das personagens constantes na iconografia portuguesa. Presente no séquito de Baco, era meio homem, meio animal, figurando as forças da natureza. Filho de Hermes/Mercúrio e de Penélope, segundo algumas narrativas mitológicas, de Júpiter com a ninfa Timbres ou Calixto, segundo outras, de Ar com uma Nereida ou, ainda, do Céu e da Terra, teria nascido com cornos e pernas de bode e era muito irrequieto.

Viviam nos campos e nos bosques, onde tinham relações sexuais com as Ninfas e as Ménades, e copulavam embriagados com humanos, cabras e ovelhas.

Um dos mitos associados a Pã, que ficou mais conhecido, foi o de Pã e Siringe.

Terá sido ao seu desejo pela ninfa Siringe, escondida entre as canas para dele fugir, que se deve o aparecimento da flauta com o seu nome. A música apresenta-se aqui, como em muitos outros mitos, um elemento apaziguador, pois é graças a ela que Pã acaba por ser aceite pelas ninfas que dele se afastavam, porque a sua figura assustava, causando pânico.

Os *Hinos Homéricos* (19. "A Pã". vv. 1-45) fazem já referência a Pã.

Pã, que Cícero diz ser filho de Penélope (N.D III. 56, 6) era o deus dos rebanhos e dos pastores.

Segundo Higino (*Fábulas*, CXCVI. PAN), Pã foi transformado em capricórnio.

Príapo

Poderá participar através de uma actividade elaborada sobre Príapo, para um conjunto alargado de pessoas.

<https://forms.gle/RDL47s7xDRwN6Qgj9>

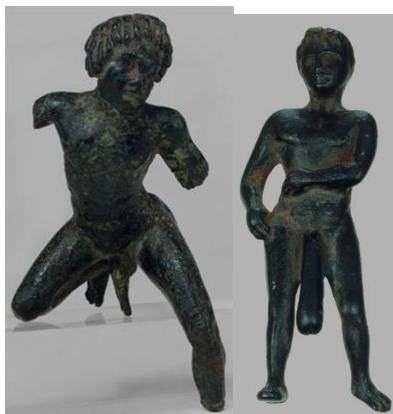


Fig. 144 - Estatueta itifálica figurativa de bronze. Século II d. C., Bucelas. MNA N.º Inv,17907.

Fig. 145 - Estatueta itifálica figurativa de bronze. MNA Nº Inv. BUS 77

Príapo está representado no Museu Nacional de Arqueologia, através de duas estatuetas itifálicas de bronze figurativo, uma datada do século II d. C., proveniente de Bucelas. (Nº Inv.17907) e outra de proveniência desconhecida.

A primeira representa um jovem nu, de características fisionómicas africanas, num movimento de dança rítmica, exibindo um falo desproporcional. Apesar de não se ter conservado intacta até aos nossos dias - parte dos braços e uma das pernas estão fraturados - é evidente o movimento que a escultura procura exibir. Alguns investigadores associaram as características que a figura aparenta - cabelo fortemente encaracolado, lábios grossos, nariz achatado, falo de grande dimensão e aparente dança orgástica - ao chamado ciclo báquico (Estevão, 2019, p. 139).

Trata-se de um deus itifálico (com grande falo), guardião das videiras e dos jardins, da fertilidade, da abundância e prosperidade e guardião dos pomares, vinhedos e jardins, que garantia o crescimento material e a prosperidade financeira, desviando os malefícios dos olhares invejosos. Assim, o seu atributo principal era afastar o mau-olhado e proteger as colheitas contra os sortilégios dos que desejavam destruí-las.

A característica desse deus era o pénis exageradamente grande e sempre ereto, simbolizando a fertilidade.

O membro masculino em ereção era associado, na Antiguidade clássica, à vida, à fecundidade e à sorte. A própria palavra falo, de origem grega, designava primordialmente, objetos religiosos em forma de pénis, associados ao culto de Dioniso/Baco “[...] O falo não apenas afastava o mal como trazia sorte e felicidade. Recorde-se que a palavra latina *felicitas* remete, a um só tempo, para a ideia de “felicidade” e “sorte”, ambos os sentidos derivados do sentido original de *felix*, “fértil” (Funari, 2003, p. 316).

Príapo era filho de Dioniso/Baco e Afrodite/Vénus, segundo uma versão do mito, ou, segundo outros, da mortal Ariadne, e, portanto, um semideus, que, mais tarde, alcançaria o carácter divino. Higino (*Fabulae*, CLX) dá-o como filho de Mercúrio⁴²².

O seu descomunal falo ereto seria, assim, um castigo de Hera, porque, segundo algumas versões do mito, a sua mãe, Afrodite/Vénus, se havia relacionado com Zeus/Júpiter.

O deus representava a fertilidade sexual e passou a fazer parte das representações do cortejo de Dioniso, em companhia dos sátiros e de Sileno.

É conhecida a sua presença em Roma já no século III a. C. Não se sabe ao certo como penetrou, mas fez parte das trocas culturais com o Oriente, durante o período helenístico-romano, no fim do século III a.C. "É o seu carácter itifálico que explica os seus principais atributos, um símbolo apotropaico, de fecundidade e de um deus campestre que tem por missão principal defender e guardar os vinhedos, pomares e jardins" (Sanfelice, 2016. p. 179). Os romanos utilizaram, também, figurinhas de Príapo, quando delimitavam as suas propriedades (uma fonte, um jardim, uma horta).

O *Fascinus*, nome com que também era designado o deus Príapo (Plínio, HN. XXVIII,7), é a designação de um amuleto com carácter fálico. Usava-se contra o “mal de olho”. Plínio o Velho afirma que o *fascinus* era *medicus invidiae*,

⁴²² Há várias versões sobre o seu nascimento. Higino (*Fabulae*, CLX) dá-o como filho de Mercúrio, ao contrário do que fazem muitos outros autores, como Diodoro de Sicília; Apolónio de Rodes, entre outros (Ruiz de Elvira, 1982; 96).

um remédio para a inveja e mau olhado, agindo *contra invidentium effascinationes*, “contra os feitiços da inveja” (Plínio, HN. XIX, 50). Acreditava-se, pois, que os visitantes, ao chegarem às casas, ao tocarem a campainha, ficariam fascinados com o objeto e, desse modo, ao voltarem o olho invejoso para o *fascinum*, não o fixariam sobre a vítima (Garraffoni & Sanfelice, 2017, p. 40).

Nas casas romanas, é, também, comum encontrar-se os *tintinnabula*, espécie de campainhas ou sinos de bronze que ficavam nas entradas das casas, que também se usavam com carácter apotropaico. Nos *tintinnabula*, é perceptível a personificação do falo, quer seja ele representado sozinho, quer com patas ou asas. Vemos, portanto, a sua associação a animais, através da adição de patas, rabos, asas, por vezes olhos e orelhas, com uma intenção expressa “transformar o falo num animal-entidade independente; e potencializar o poder fálico ao dar o vigor animal a estas figuras, assemelhando-as às cabras, cachorros e, sobretudo, aos pássaros, ou seja, atribuíam-se ao falo a potência sexual destes animais” (Garraffoni e Sanfelice, 2017, p. 42).

O *tintinnabulum* também se colocava nos umbrais das portas e os falos pintavam-se ou gravavam-se directamente nas paredes da casa para proteger o espaço. Contudo, é verdade que, em Pompeios, também estavam gravados nas paredes e no solo, indicando a direcção dos lupanares.

Ovídio, no *Fastos*, refere, em dois momentos (Fast. Liv. I 391-440 e Liv. VI 319-44), Príapo colocado em situações ridículas, após ter tentando violar a ninfa Lótis e Vesta, ambas adormecidas. Nos dois casos, as deusas são acordadas pelo zurrar do burro de Sileno, denunciando a aproximação de Príapo.

Esse episódio é, aliás, um dos motivos pelo qual Vesta assume o animal como atributo, sendo outro a sua relação com os moleiros porque ajudava na moagem dos cereais. O burro era enfeitado por altura das cerimónias festivas relacionadas com a deusa, que se iniciavam no dia 9 e iam até o dia 15 de Junho⁴²³.

⁴²³ “Eis o pescoço do jumento decorado / com guirlandas e rolos pendurados, / viam-se grinaldas robustas trançadas / nos moinhos de pedra”. Ovídio, *Fastos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior, Autêntica Editora. Belo Horizonte, 2018 (Kindle edition).

Catulo e Tibulo dedicam-lhe vários poemas⁴²⁴.

Santo Agostinho (*A Cidade de Deus*. Vol. I. Liv. IX. Capítulo IX. p.590) assim menciona Priapo: "Mas que estava para aqui a dizer, se há um outro bem macho - Priapo - sobre cujo enormíssimo e tão repugnante membro obrigam os recém-casados a sentarem-se, conforme é costume honestíssimo e religiosíssimo das matronas?".

As Bacantes

As Bacantes, integrantes do *thíasos* de Baco, possuem uma representação muito frequente associada à divindade, sobretudo quando esta é figurada com o seu cortejo. Assim se designavam as mulheres que participavam nas procissões de Dioniso/Baco, vivendo nos bosques e entregando-se à dança, aos festins de embriaguez e ao dilaceramento de animais selvagens. São, habitualmente, representadas nuas ou cobertas apenas com peles de veado, ornadas com grinaldas de hera e empunhando o *tírso*. Na presença do deus, sentiam-se possuídas do seu poder e podiam atingir o êxtase. Na obra *As Bacantes*, tragédia escrita por Eurípides e representada em Atenas em 405 a.C., são mencionadas diversas Bacantes.

As Ménades, também conhecidas como Bacantes, Lenai, Tíades ou Coribantes - estas últimas associadas ao culto de Cíbele, na Lídia -, são as seguidoras de Baco, participantes nas suas orgias e aliadas nos seus confrontos. "Ser bacante não é uma profissão, mas um estado: são mulheres possuídas por Dioniso. Em estado de possessão, dizia-se, o deus fornecia-lhes mel e leite" (Bernabé, 2023, p. 127, trad. nossa).

Nono de Panópolis (*Dionisiacas*. Canto XIV. 220-225) refere-se às Ménades que "entram em delírio báquico, dançando entre as montanhas" e especifica as que acompanham o deus com as suas danças orgiásticas.

⁴²⁴ "Rubia Ceres, sea para ti de mis tierras una corona de espigas que cuelgue ante las puertas de tu templo, y un rojo Priapo en mis huertos frutales eríjase en guardián, para que con su terrible hoz asuste a los pájaros". Tibulo, Liv I. 1. vv- 15.10). "Ojalá te toque en suerte la sombra de un techo de hojas, Priapo, para resguardar tu cabeza de soles y nieves" Tibulo, Liv.I.4 vv. 1-2.

Baco e Ceres

Esta dupla está representada no Museu Nacional dos Coches, no já mencionado Coche das Infantas (Nº Inv. V 0020), onde está, também, figurada Cíbele.



Fig. 146 - Baco, Cíbele e Ceres representados na portinhola esquerda. Coche das Infantas (1750-1760). MNC. Nº Inv. V 0020.

Fig. 147 - Alegoria da terra. Gravura de Louis de Boulogne (1654-1733) e Carol Dupuis (1685-1742) datada de 1721 e intitulada "Le Terre". As principais divindades são Cíbele (com a coroa de muralhas), Baco e Ceres (com a foice) (1654-1733). The British Museum.

Baco e Ariadne



Fig. 148 – Escultura de Hermes ou Herma bifronte de cariz dionisíaco.

Século I d.C. MNA N° Inv. 994.42.1

Baco e Ariadne são representados com constância, ao longo dos séculos. No Museu Nacional de Arqueologia, há um áureo que já referimos (Áureo de Geta), onde está representada uma cena de *Bachannalia*, podendo simbolizar o casamento de Baco com Ariadne.

Embora não pertencendo ao acervo dos museus que seleccionámos, não podemos deixar de referir o grupo escultórico de Bronze de "Baco e Ariadne", de John Cheere (1709-1787), do Palácio Nacional de Queluz.

No Museu Nacional de Arte Antiga, existe, também, um desenho à pena, a tinta da China e aguadas cinza e branco, (N° Inv. 2415 Des) de Domingos António de Sequeira (1768-1837), que foi incorporado da Biblioteca Nacional de Lisboa. RAIZ (museusemonumentos.pt).

O tema do labirinto é recorrente em mosaicos de Época Romana, conhecendo-se a sua representação em Conimbriga, no *atrium*/peristilo da chamada Casa dos Repuxos, e um outro exemplar sem contexto arquitectónico conhecido, bem como na *Villa* romana de Torre de Palma. Neste último caso, uma variante tardia da imagem do labirinto “mostra a evolução na representação de um alçado de edifício fortificado com merlões e seteiras e apresenta, em primeiro plano, a imagem de Teseu junto a um Minotauro que, em desvio da versão clássica, tem cabeça humana e corpo animal”. (Alves, 2013, p: 47).

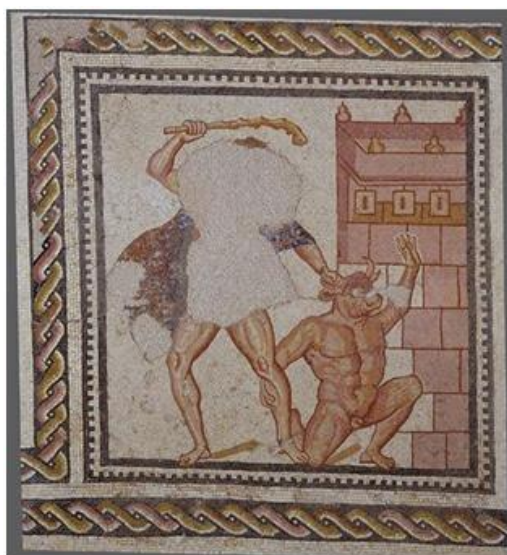


Fig. 149 - Painel XI com representação do mito de Teseu e o Minotauro. Mosaico das Musas.
Villa Romana de Torre de Palma. MNA N° Inv. 999.149.1 Século. IV

A sua representação em contextos habitacionais assume uma mensagem apotropaica e profiláctica (Alves, 2013, p: 44).

"MAL desembarca e toca na terra dos Curetes, Minos cumpriu / os votos prometidos, sacrificando um cento de touros a Júpiter, / e adornou o seu palácio pendurando os despojos como troféus. / Agora, o opróbrio da família crescera: estava à vista de todos, / pela estranheza do monstro biforme, o imundo adultério da mãe. / Minos decide expulsar esta vergonha para o seu matrimónio / e fechá-la numa casa complexíssima, de aposentos nas trevas.

(...)

Ovídio, (ed. 2007) *Metamorfoses*, Livro VIII. vv. 152-158.

Após a morte do Minotauro, fogem para a ilha de Naxos, tendo Ariadne sido abandonada por Teseu, enquanto dormia. Desamparada e sem rumo, decidiu pôr fim à sua vida, tendo acabado por adormecer.

Em sonho, a deusa Afrodite apareceu, e disse-lhe que lhe reservaria um amor maior. O sonho de Ariadne tornou-se verdade e o deus Baco apareceu na ilha e

desposou-a. Por isso, é comum, desde a Antiguidade, vermos o jovem casal representado iconograficamente.

Sátiros/faunos

Os Sátiros e Faunos e estão amplamente representados nos museus que tratámos, mas, uma vez que foram tratados em diversas entradas, neles não nos deteremos novamente em profundidade.

No Museu Nacional de Arqueologia, existe um *Oinochoe* de figuras vermelhas, (N.º Inv. 991.21.16), do século IV a.C., que foi doado, em 1990, por D. Luís Bramão, fazendo parte de importante núcleo de peças arqueológicas etruscas, gregas e romana,s entre as quais se inclui esta peça.

De Época Romana, são conhecidos múltiplos exemplares com representação de Faunos e Sátiros, salientando a sua representatividade em Santa Bárbara, Castro Verde, onde apareceram dois exemplares de lucernas, representado Sátiro. (Maia, 1997, p. 75).

No que respeita ao Museu Nacional de Arqueologia, chamamos, também, a atenção para a existência de um balsamário em forma de busto (MNA N.º Inv.17888), representando um jovem fauno, sugerido pelas excrescências em forma de orelhas de caprino, na zona auricular. É datável dos séculos I.-II d.C. e provém de Pinheiro, freguesia da Luz. Tavira.

Séculos depois, encontramos a representação de faunos no Coche das Infantas no mesmo painel fazendo parte da composição onde se representa Baco, Cíbele e Ceres.

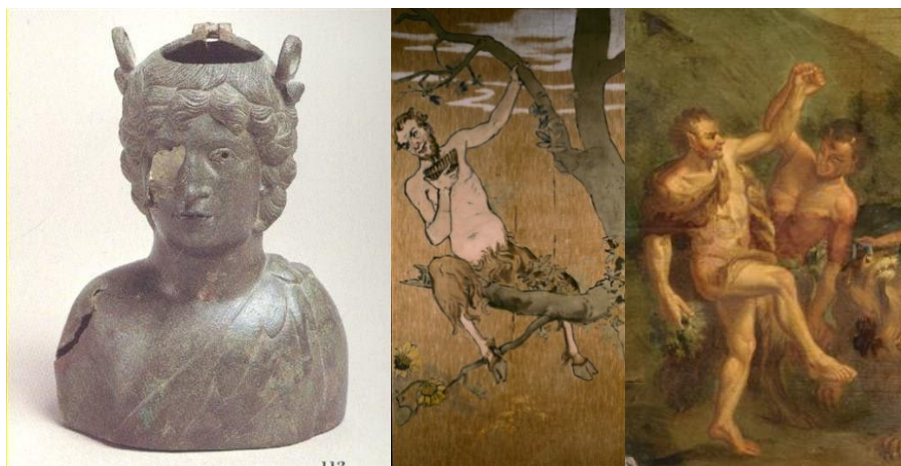


Fig. 150 - Balsamário em forma de busto, representando um jovem fauno, sugerido pelas excrescências em forma de orelhas de caprino, na zona auricular. Séculos I d.C. - II d.C. Proveniente de Pinheiro, freguesia da Luz. Tavira. (MNA N.º Inv. 17888)

Fig. 151 - Pintura de Sátiro com flauta de Pã. N.º Inv. PNP1538/4 Carlos de Bragança (D. Carlos I) (1900.-1908)

Fig. 152 – Faunos. Coche das Infantas (MNC N.º Inv. V 0020)

Fauno (do latim *Faunus*), deus da fecundidade para os romanos, sobretudo pela produtividade da terra, é tido como guardião das plantações e dos rebanhos. Fauno ou Luperco é também associado à pastagem e bosques, bem como à profecia.

Os Faunos são, de certa forma, homólogos dos Sátiros de origem grega, espíritos da natureza ligados a Dioniso, geralmente representados como metade homem, metade bode ou com traços animais. São travessos, amantes da música, dança e vinho, e têm um comportamento sexualmente activo.

Mantendo grande parte do carácter dos sátiros, os Faunos (*fauni*) são mais ligados à agricultura e protecção dos campos. São figurados como génios dos campos, meio-homens (da cintura para cima) e meio-bodes (da cintura para baixo), e os seus oráculos conhecem-se através dos murmúrios das árvores. Nos lugares onde se faziam os oráculos de Fauno, os ritos observados foram minuciosamente descritos por Vergílio: um sacerdote oferecia uma ovelha e outros sacrifícios e a pessoa que consultava o oráculo tinha que dormir uma noite sobre a pele da vítima, dando, então, o deus uma resposta através de um sonho ou mediante vozes sobrenaturais. Ovídio menciona os sacrifícios dedicados a

Fauno, no *Fastos*, Liv. II vv. 193-194, dando-nos grande pormenorização sobre as *Lupercalia*, e origem das festividades (*Fastos*, Liv. II vv. 267-288 e 360-423)

Em Roma havia um templo de Fauno de forma redonda, rodeado por colunas, sobre o monte Celio, e construiu-se-lhe outro em 196 a. C. na Ilha Tiberina, onde lhe eram oferecidos sacrifícios em Fevereiro, dia em que os *Fabii* tinham morrido em Cremera. No festival *Faunalia*, que se celebrava a 5 de Dezembro, as pessoas do campo com grande alegria e banquetes, homenageavam Fauno como deus da agricultura e do gado⁴²⁵. A 13 de Fevereiro, por seu lado, eram dedicados sacrifícios a Fauno. (Ovídio, *Fastos*. Liv. II vv.193-194).

Os Faunos percorrem o tempo connosco, de tal forma que são, por inúmeras vezes, representados em objectos decorativos, como se pode confirmar nos diversos exemplares dos produzidos pela Fábrica de Sacavém, designadamente a figura de Fauno tocando flauta, em pasta Parian, da autoria de Clariano Casquinha da Costa (1929-2013).

Sileno

Embora só representado em dois dos museus que fazem parte deste nosso itinerário, não poderemos deixar de o incluir, até pela importância de que se reveste o aparecimento de duas estátuas de Sileno reclinado, no teatro romano de *Olisipo*.



Fig. 153 - Estátua de Sileno reclinado. Nº. Invº. 994.50.1. Século I d.C. Teatro Romano.

Fig. 154 - Áureo de Geta, (203-208 d. C.). "Tesouro da Borralheira". MNA Nº Inv. Au 545 Fig-155 - Sileno com tirso florido na mão direita e o braço esquerdo enlaçando um Sátiro. Painel III do Mosaico das Musas. MNA Nº Inv. 999.149.1.

⁴²⁵ A propósito do pequeno templo mandado erigir, na Beja romana, por Júlia Saturnina, à esposa de Fauno, leia-se: José d'Encarnação Eu tenho o fauno na mão!

Notas & Comentários: Eu tenho o fauno na mão! (notascomentarios.blogspot.com)

Também no Museu Nacional dos Coches Sileno está representado, num pormenor do Coche de D. Maria Francisca de Sabóia, bem como no cabeçal dianteiro do Coche do Embaixador. Aqui surgem as figuras de Sileno, ladeado por Minerva e pela Esperança.



Fig. 156 - Sileno. Coche de D. Maria Francisca de Sabóia, pormenor

Nº Inv.V0003 1660 dC - 1666 dC

Fotografia José Paulo Ruas

Fig. 157 - Sileno. Pormenor. Cabeçal dianteiro do Coche do Embaixador. MNC (Nº Inv. V 0009)

Em Conimbriga, proveniente da “Casa dos Repuxos” existe um mosaico (A24) dos séculos II – inícios do século III, onde está representado Sileno num burro, guiado por um servo, provavelmente Dioniso (Correia, 2024, p. 253).

Também é conhecida a representação de Sileno em épocas mais tardias, lembrando a sua presença quer em faiança, como é o prato pertencente ao acervo do Museu de Lisboa/Palácio Pimenta, “O Triunfo do Sileno” de Venceslau Cifka (1811-1884), produzido na Fábrica de Cerâmica Constância, em 1883

MC.CER.0280), ou mesmo em azulejos (Museu Nacional do Azulejo (Nº Inv. MNAz 135 Az).

Apesar das narrativas em torno da sua genealogia, designadamente como pertencendo aos sátiros envelhecidos, Sileno era tutor de Dioniso, companheiro fiel e o mais velho, sábio e beerrão dos seus seguidores, que, embriagado, tinha o poder da profecia.

Essa figura mítica que, segundo alguns textos mitológicos, educou Dioniso/Baco, ele próprio chegou a ser identificado como Baco envelhecido, embriagado e adormecido junto do odre de vinho, deitado sobre a pele de lobo ou pantera, animais relacionados com os cultos báquicos ou dionisíacos.

Era representado quase sempre bêbado, amparado por sátiros ou carregado por um burro.

Como já referido, na *Biblioteca Histórica* de Diodoro (Liv. III. 72. “Historia de Dioniso Según los Libios y Dionísio Esquitobraquión” e Liv. IV. 4.3 “Los dos Dionisos. Las Musas. Sileno, indumentaria y nombres de Dioniso”) trata-se da divindade companheira de Dioniso, embora as narrativas míticas façam recuar muito a sua antiguidade, sendo considerado o mais velho e mais sábio dos Sátiros e preceptor de Dioniso.

Em Diodoro (Liv. IV.4.3) Sileno é referido do seguinte modo: “que, nas suas expedições, o acompanhava um pedagogo e preceptor, Sileno, que era seu conselheiro e instrutor nas mais belas actividades e contribuiu grandemente para a excelência e fama de Dioniso. Para as batalhas, em tempos de guerra, vestia-se com armas de combate e peles de pantera, enquanto que, nas grandes reuniões e festividades, em tempos de paz, usava vestes bordadas e delicadas, em consonância com o seu afeminamento.” (tradução livre a partir da edição castelhana).

Ovídio, nas *Metamorfoses*, dá-nos um testemunho poético das festividades relacionadas com Baco, onde participavam Bacantes, Sátiros e Sileno. Também no *Fastos* (Liv. III vv. 714-790), o poeta apresenta-nos Sileno entre o séquito de Baco, atribuindo àquele a descoberta do mel.

“Quando sentiram o sabor, Sileno e os sátiros /procuraram por todo o bosque os favos” (Liv. III vv. 747-48).

Cíbele

Cíbele surge representada quer no Museu Nacional de Arqueologia, quer no Museu Nacional dos Coches.



158 - Cabeça de Tyche / Fortuna/Cíbele. MNA N° Inv. 994.9.3. Século I. Mértola.

Fig. 158 - Baco, Cíbele e Ceres. Coche das Infantas (N° Inv. V 0020), viatura de aparato, datada de meados do século XVIII, utilizada pelas quatro infantas filhas de D. José I: D. Maria Francisca, futura rainha D. Maria I, D. Maria Ana Francisca Josefa, D. Maria Francisca Doroteia e D. Maria Francisca Benedita.

O exemplar do Museu Nacional de Arqueologia é proveniente de Myrtilis-Mértola⁴²⁶. Trata-se de uma cabeça feminina, ornamentada de *corona muralis*, representando uma muralha com duas portas, assente sobre os cabelos, que pertenceria a uma estátua marmórea de grande porte de um templo ou espaço público e monumental de inícios do século I. Apresenta *corona muralis*⁴²⁷ no alto da cabeça, representando Cíbele (Souza, 1990, p. 9; Matos, 1995, pp. 54/55). O aparecimento desta peça leva-nos a presumir que nas imediações da referida

⁴²⁶ "Estácio da Veiga, na visita que realizou a Mértola após as cheias de 1876, registou "A poucos passos do arco está a igreja da Misericórdia, cujos degraus são de belos mármore, visivelmente extraihidos de nobres edifícios antigos, mui provavelmente ali achados, quando ao abrir-se os alicerces para a construção da igreja, foram descobertas no seculo XVI umas estatuas de que falava Rezende e D. fr. Amador Arraes." (Veiga, 1880, 19). Refira-se a este propósito que ainda hoje são visíveis, num dos cunhais da referida igreja, vários elementos de arquitetura decorativa e silhares de mármore e granito.

⁴²⁷ A *corona muralis*, remonta às tradições honoríficas helénicas de carácter atlético e era concedida aos militares que primeiro entrassem numa muralha inimiga. Representava uma cidade amuralhada ou uma torre, ou seja, era a metáfora de uma cidade ou país. A deusa Cíbele tinha-a como símbolo, fazendo-se representar com ela encimando a cabeça.

Igreja da Misericórdia/porta da Ribeira terá havido um templo da *Mater deum* e que a estátua lhe pertenceria (Lopes s/d: 24)⁴²⁸.

De referir, ainda, a existência de outros exemplares, provenientes de Bracara Augusta, e de Itálica⁴²⁹.

Embora comumente identificada com Cíbele, refira-se que o culto da deusa frígia só mais tardiamente se expande de forma explícita na Lusitânia, pelo que alguns historiadores, a exemplo de José Luís de Matos, defendem que poderá ser a personificação grega da Fortuna. Já José Cardim Ribeiro a classifica como Tyche-Fortuna na obra "*Religiões da Lusitânia: Loquuntor. Saxa*". MNA. 2002.

Cíbele é uma divindade que continua a ser representada ao longo do tempo, sendo comumente figurada junto a Baco, como acima mencionámos.

Um dos mitos celebrizados foi o amor de Cíbele por Átis. Não sendo devidamente correspondida, atingiu-o com loucura, tendo-se o pastor mutilado. Posteriormente, com remorsos, a deusa transformou-o em pinheiro, que, por isso, simboliza a imortalidade.

Cíbele era considerada, por sua vez, a "Mãe dos Deuses", tendo mesmo sido referida pelo poeta trágico grego Sófocles (495 a.C.- 406 a.C.) como a "Mãe de Tudo". Ao que se sabe, o culto provém da Anatólia Ocidental e da Frígia, onde a deusa era designada como "A Senhora do Monte Ida".

A montanha, a caverna, os ambientes rochosos são meios escolhidos por essa "Grande Mãe", ou mesmo considerados a encarnação da Divindade.

Cíbele era normalmente representada como uma mulher madura, coroada de flores, nomeadamente rosas, as flores utilizadas para venerar os mortos, no mês de Vénus, e espigas de cereais, símbolo da vida, trajando uma túnica multicolorida e com um molho de chaves na mão. Não admira, portanto, a sua

⁴²⁸ Virgílio Lopes admite a possibilidade da existência de dois fora em Mértola, um na parte alta da cidade e, um outro, na parte baixa ligado aos prováveis templos de Augusto e de Cíbele, possivelmente localizados nas imediações da zona portuária. Segundo o investigador, esta estátua terá sido descoberta em data incerta, mas, seguramente, no século XIX, referindo que este achado apareceu "ao pé da Misericórdia". Foi João Manoel da Costa, "devotado amador das antiguidades de Mértola", que a ofereceu a Estácio da Veiga e, por sua morte, transitou com a restante coleção do Museu Arqueológico do Algarve para o Museu Etnológico (Vasconcelos, 1913, p. 333), hoje Museu Nacional de Arqueologia. (Lopes s/d: 24).

⁴²⁹ Publicado em *La Ciutat Hispano-Romana*, 1993: 20, 21 e 263.

associação a uma actividade como a panificação. Em algumas representações, ela aparece cercada por leões ou segurando nas mãos várias serpentes.

Cíbele era a deusa dos mortos, da fertilidade, da vida selvagem e da agricultura. O culto de Cíbele tornou-se tão popular que o senado romano, apesar da sua política de tolerância religiosa, se viu forçado a proibir os rituais da deusa-mãe.

Tal como as deusas Perséfone e Deméter, Cíbele pertencia à Religião dos Mistérios e os rituais dedicados em sua honra eram celebradas à noite, uma vez que ela era considerada a Rainha da Noite. Era-lhe reconhecida uma profunda sabedoria, partilhada apenas com os seguidores dos seus "Mistérios".

Os que se dedicavam ao seu culto eram considerados como que encarnações de seu filho Átis, um deus lunar que usava a lua crescente como uma coroa, que tanto era tido como seu filho, como amante de Cíbele, a deusa da Lua.

Centremo-nos, pois, nos rituais romanos de Cíbele, criadora de todos os reinos da natureza, e de seu filho Átis.

Ao que diz a mitologia, Cíbele ter-se-á apaixonado por Átis e sentiu-se traída no grande amor que por ele nutria, quando o mesmo se deixou seduzir por uma ninfa.

Quando a divindade soube que Átis lhe fora infiel, teve um terrível acesso de ciúmes. Fez Átis entrar num transe delirante que o levou a castrar-se, para garantir que nunca mais tornaria a quebrar o seu juramento de fidelidade. Ao recuperar do delírio, estava mortalmente ferido, e sangrou até a morte nos braços de Cíbele, sob o pinheiro, em cuja sombra se havia deitado com a ninfa de quem se enamorara, de acordo com o que nos é narrado por Ovídio na sua obra *Fastos* ⁴³⁰. Este poeta por diversas vezes se centra neste episódio⁴³¹

Segundo a versão narrada por Salústio em "Os Deuses e o Cosmos", a paixão foi tão intensa que, enciumada, fez Átis enlouquecer "dizem que a Mãe dos Deuses vendo Attis deitado à margem do rio Gallus se apaixonou por ele, tomou-

⁴³⁰ Ovídio. *Fastos*. Liv. IV. vv. 223-246.

⁴³¹ "e o pinheiro, de hirsuta copa arregaçada no topo, tão caro/ à mãe dos deuses, se é certo que Átis, o devoto de Cíbele, por ele despiu a forma humana e endureceu no alto tronco" (Met. Liv. X. vv. 103-105)

o, coroou-lhe com o seu chapéu de estrelas e depois disso o manteve intimamente junto a ela ”

Contudo, a sua morte não foi definitiva e, a cada Primavera, o jovem renascia para sua mãe e passava com ela o Verão; e, a cada Inverno, ele tornava a morrer e a deusa da terra chorava até que novamente chegasse a Primavera.

É, assim, e através de outros mitos, que a mitologia nos descreve o renovar de cada Primavera e da vegetação.

Pela sua força anímica e genésica, Cibele aparece também associada à fundação das cidades, motivo pelo que surge representada a sustentar muralhas, essas cinturas entre o Sagrado e o Profano que, no Mundo Antigo, não são senão a continuação um do outro.

Ártemis/Diana

Sobre esta divindade foi produzida uma actividade para a comunidade escolar, fazendo parte do Anexo III (Actividade 10).

Artemisa/Diana está representada em três dos museus seleccionados, designadamente:

Museu Nacional de Arqueologia

Museu da Presidência da República/Palácio de Belém

Palácio Nacional da Ajuda

No MNA existem várias lucernas, provenientes de Troia e Mértola, numismas e inscrições onde a divindade se faz representar.

No Museu Nacional dos Coches, encontramos no Coche de D. Maria Francisca, profusamente decorado com motivos mitológicos, como acima já referimos, o mito de Selene e Endímion, o jovem a quem a Lua visita diariamente.



Fig. 159 - Lucerna com representação de Diana no disco, ladeada por um cão e dois veados. proveniente das Ruínas de Troia. MNA N.º Inv. 983.464. Séculos I d.C. - II d. C..

Fig. 160 - Denário de magistrado anônimo. Anverso: Busto de Roma, no anverso e no reverso Diana com a aljava ao ombro, numa biga puxada por dois veados, à direita. Segura as rédeas com a mão esquerda e com a direita uma tocha. Em baixo um crescente. No exergo: [ROMA].

Fig. 161 - Estátua de Diana. Séculos XVII-XVIII. Quinta do Marim.

MNA N.º Inv. 999.138.1

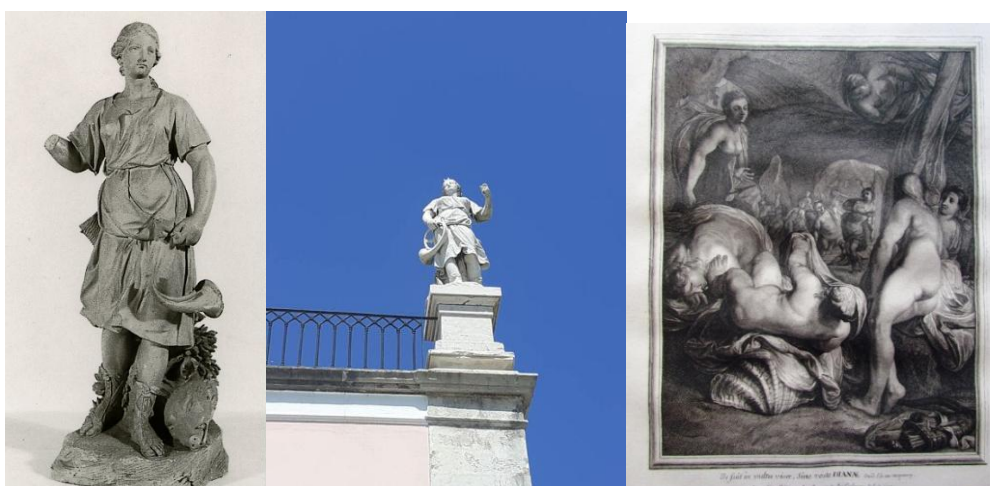


Fig. 162 - Modelo para a estátua de Diana que se conserva na fachada do Palácio de Belém. 1770 d.C. José Joaquim Leitão. Local de Execução: Oficina de Joaquim Machado de Castro. Lisboa. Acervo do Museu Nacional de Arte Antiga N.º Inv. 54 Esc.

Fig. 163 - Estátua de Diana. Palácio da Presidência da República. Belém.

Fig. 164 - Gravura com representação de Diana no banho, acompanhada de ninfas e Acteon entre elas disfarçado. 1700

PNA N.º Inv. 53146/42) Jacques Coelemans, (1654?-1735); (Gravador)

Othon Venius, (1558-1629) (Pintor).

Ártemis/Diana faz-se representar de forma recorrente, em Época Romana, designadamente em lucernas e numismas, havendo ainda testemunhos

epigráficos, como é o caso da Ara a Diana, proveniente de São Clemente, Loulé, com dedicatória Diana (e) a Silvano Silvestre (Nº inv. 994.46.1), que integram o acervo do Museu Nacional de Arqueologia, ou de outros museus.

Diana surge, pois, representada em diversas lucernas do território de *Olisipo* e da Lusitânia em geral.

Apenas a título de exemplo, referimos a lucerna com representação de Diana, proveniente da *Villa* romana de Freiria (Cascais), na qual a deusa foi representada com o arco em três posições (Reis, 2014, p. 80), e o belíssimo exemplar do Museu Nacional de Arqueologia com Diana, a caçadora, figurada no disco. Proveniente das Ruínas de Troia é um exemplar de lucerna, datável dos séculos I d.C. - II d.C, com decoração moldada no disco, representando Diana com arco apontado, ladeada por um cão e dois veados.

No território atualmente português existem outras representações de Ártemis/Diana e, em Santa Bárbara, Castro Verde, recolheram-se seis exemplares de lucernas com a sua iconografia (Maia, 1997, p. 46). Mas existem muitos mais exemplares, como os de Alcácer do Sal, Alter do Chão.

Segundo Alicia Canto, é comum o aparecimento de inscrições com dedicatória a Diana em contextos rurais (Canto, 1994, p. 286)⁴³².



Fig. 166 - Lucerna encontrada na *villa* romana de Freiria (S. Domingos de Rana, Cascais) tem representada no disco a deusa Diana, divindade que, como se sabe, superintendia às actividades venatórias. Fotografia Guilherme Cardoso⁴³³.

⁴³² “encaja perfectamente con lo que sabemos de la diosa y de su culto. No debe extrañar, pues, que este culto en la Antigüedad aparezca con frecuencia asociado a este tipo de espacios en el ámbito rural, incluso en plena naturaleza, bosques, roquedos o fuentes.”

⁴³³ Veja-se “Eu tenho o fauno na mão!”

Der acordo com Vázquez Jloys (1995, p. 275), os deuses romanos mais adorados na Hispânia foram Júpiter e Diana, tendo em atenção os dados epigráficos.

Séculos mais tarde, também se torna comum encontrá-la em jardins e palácios portugueses, quer no exterior, em estátuas, a exemplo da escultura de corpo inteiro em mármore que se encontra no Palácio Nacional de Queluz (Nº Inv. PNQ 3155), quer noutro tipo de elementos decorativos, como gravuras, pinturas ou mesmo em pinturas parietais, a exemplo do actual Museu Nacional do Traje, outrora Palácio Angeja-Palmela.

Surge também associada a fontes, a exemplo da “Fonte de Diana no Palácio Nacional de Sintra”, no Pátio de Diana (Nº Inv. 62350). Também em Sintra, no Palácio Nacional da Pena, há um relevo (Nº Inv. PNP1212), datado dos séculos XVII-XVIII, onde a deusa surge acompanhada por três ninfas, três sátiros e alguns animais⁴³⁴.

Também se tornou comum a sua reprodução em objectos decorativos, como podemos confirmar na Fábrica de Cerâmica de Sacavém, onde uma figura de Diana, em faiança vitrificada e metal, da década de 1940. da autoria de Donald Gilbert (1901-1961) faz parte do actual Museu de Cerâmica de Sacavém.

No Museu Nacional de Arte Antiga existe uma escultura de Diana, rodeada de duas ninfas, ambas a tocar-lhe o corpo sedutoramente, e há, também, uma escultura de Machado de Castro (MNAA, Nº Inv. 97).

No Museu do Azulejo, podemos, ainda, encontrar um painel de azulejos, datado de 1701/1725, com uma representação de Diana segurando um arco (Nº Inv. MNAz 7016 Az).

Gostaríamos ainda de destacar um outro painel de azulejos, também com a representação de Diana, que se encontra na escadaria de aparato, com painéis azulejares alusivos à caça, no Palácio dos Condes da Anadia, em Mangualde,

Viseu. Os azulejos, datados c. de 1740, são atribuídos a Salvador Sousa Carvalho. O repertório iconográfico é decalcado da obra da autoria de Amadeo di Castellamonte: “La Venaria Reale: Palazzo di Piacere e di Caccia”, editada em 1672⁴³⁵.

Mas teremos ainda que recordar, a propósito de um dos mitos representados no Coche de D. Maria Francisca Benedita, que a Diana latina absorveu também a identificação de Ártemis com Selene (Lua) e Hécate (ou Trívia), de que derivou a caracterização “*triformis dea*”, “deusa de três formas”, como era referida na literatura latina.

O seu amor pelo mortal Endímion, um caçador ou pastor, segundo a maioria das variantes do mito, ou um rei, segundo Pausânias, ficou gravado na mitologia. Apolodoro (*Biblioteca* I.7.5.) também nos dá a conhecer esse mito.



Fig. 165 - Representação no mito de Seléne e Endímion. Coche de D. Maria Francisca Benedita, painel lateral inferior esquerdo, frente. (1775-1777). MNC Nº Inv. V 0023

Zeus, a pedido de Selene, prometeu a Endímion cumprir um desejo, por mais difícil que fosse. Endímion pediu um sono eterno, para que pudesse permanecer jovem para sempre. Maravilhosamente belo, permanecia adormecido na encosta de uma montanha no Peloponeso, ou no monte Latmos, na Cária, perto de Mileto. Noite após noite, Selene descia atrás do monte para visitá-lo.

⁴³⁵ Azulejaria - magníficos exemplos no Palácio Anadia, Mangualde

No Palácio de Belém encontraremos este mesmo mito de Diana e Endímion adormecido, como já referido.

Afrodite/Vénus

Para uma participação mais alargada foi elaborado o seguinte quizz

Afrodite/Vénus <https://forms.gle/68pAPhSLX4fFDJQ79>

No Anexo III propomos uma actividade a desenvolver nos museus, em torno das narrativas mitológicas, onde será disponibilizado um texto geral de apoio com recurso a fontes escritas e serão apresentados os objectivos da mesma (Actividade 9).

Vénus está profusamente representada nos museus que seleccionámos, salientando-se, no Museu Nacional de Arqueologia, vários fragmentos de estátuas, a exemplo das acima mencionadas, ou o exemplar proveniente de Granjinha, Chaves (MNA. Nº Inv. 994.4.8), bem como em inúmeros numismas.

Também se encontra no Palácio de Belém, no Museu Nacional dos Coches e no Palácio Nacional da Ajuda.

Mas existem outras representações de Vénus no Palácio Nacional da Ajuda, designadamente uma pintura de António Manuel da Fonseca (1796-1890) (Pintor), que pertenceu à colecção de pintura do rei D. Luís (Nº Inv. 50850).⁴³⁶ Vénus apresenta-se nua, recostada numa concha armada sobre um carro, coberta por almofadas forradas com tecidos de várias cores. A deusa apresenta-se com o cabelo adornado com uma coroa fina de flores brancas, atado atrás com uma fita enlaçada, e, na mão esquerda, tem um dos seus atributos, uma pomba. À sua esquerda, está Cupido, que também se encontra figurado no lado oposto da tela e dois Zéfiros.

⁴³⁶ RAIZ

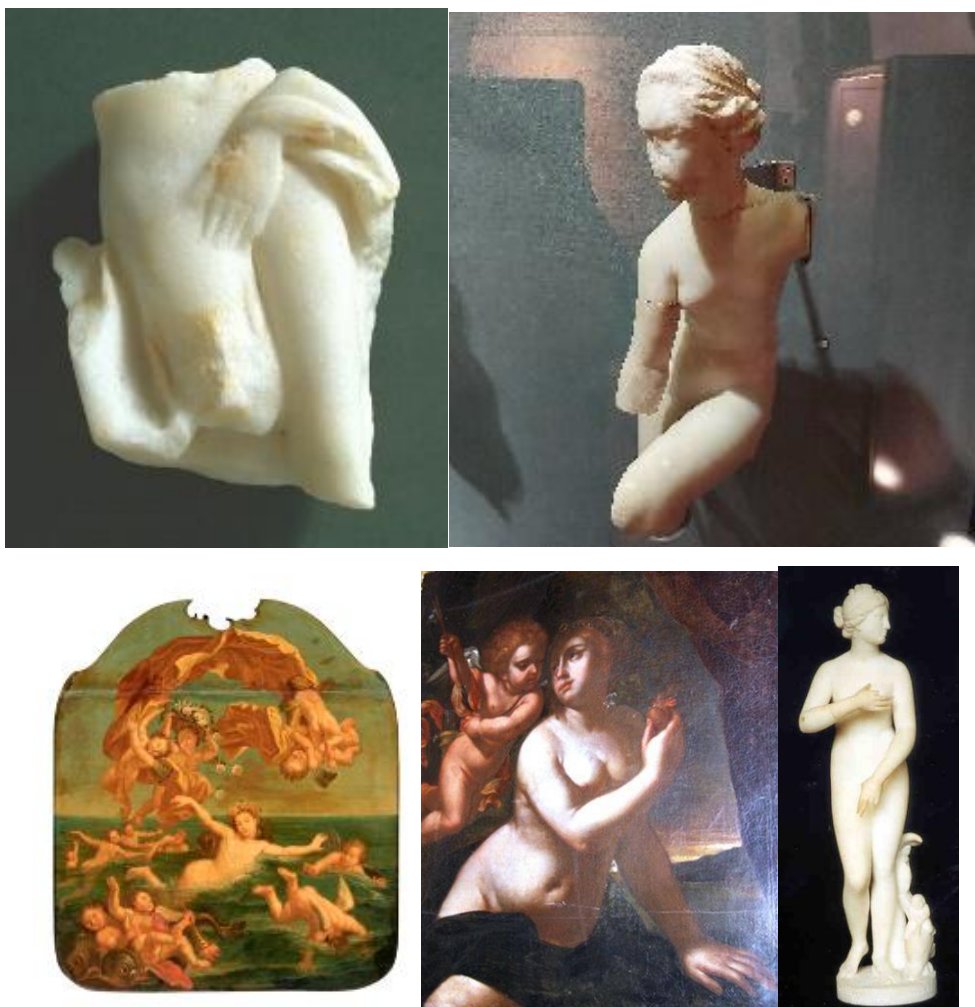


Fig. 167 - Vénus. Século II d. C.

Torre d'Ares. MNA Nº Inv. 14709.

Fig. 168 - Vénus atando a sandália. Século III. Quinta das Longas. MNA. Nº Inv. 2006.355.4

Fig. 169 - Coche das Infantas (pormenor). Painel com representação de Afrodite nadando, por entre os seus filhos Eroses ou Cupidos. 1750 d.C. - 1760 d.C. MNC (Nº Inv. V 0020).

Fig. 170 - Vénus e Cupido. Óleo sobre tela. B. del A Paris Chez N. Bonnard

Século XVIII d.C.

Autor desconhecido. Palácio Nacional da Ajuda. Nº Inv.41382.

Fig. 171 - Vénus e Cupido. Século XVIII d.C. Autor desconhecido. Palácio Nacional da Ajuda. Nº Inv.41382.

Fig. 172 - Vénus Capitolina apoiada sobre base, ladeada de um golfinho montado por dois pequenos cupidos alados. Palácio Nacional da Ajuda. N.º Inv. 43260

Século XIX d.C. Autor desconhecido.

Ainda no Palácio da Ajuda, na “Sala de D. João VI”, encontramos uma notável pintura mural com a representação de Vénus mirando-se ao espelho.

No Palácio de Belém estão representados os episódios “Vénus implora a benevolência de Júpiter para o seu filho Eneias e os Troianos”, na “Sala Dourada” também já aqui referido, e “Vénus tenta impedir Adónis de ir para a caça”, na sala de entrada nobre.

O culto a Vénus está bastante identificado na Hispânia, com manifestações diversas e com sincretismos com outras divindades (Mainer, 2019, p. 16). Quer Estrabão, quer Plínio e Pompónio Mela fazem referência a um santuário dedicado a Vénus na zona Pirinaica. Plutarco e Valério Máximo mencionam um templo em Baria, embora relacionando o seu culto com eventuais sincretismos com a deusa Astarté (Mainer. 2019: 29). No território atualmente português, desde a Época Romana há, vários exemplares de estátuas de Vénus, ou fragmentos das mesmas, alguns dos quais com a ânfora de que se faz acompanhar, como são os exemplares de Miróbriga⁴³⁷, provavelmente do século II d. C., e do MNA, proveniente de Granjinha, Chaves (Nº Inv. 994.4.8).

No Museu Municipal de Santiago, do Cacém existe ainda uma lucerna com a sua figuração.

Em Miróbriga, numa das duas epígrafes que lhe são dedicadas, a deusa é nomeada sem qualquer dos atributos que lhe são habituais: *Augusta*, *Victrix* ou *Domina* (Encarnação, 1984, p. 222). O culto a Vénus, em Miróbriga, epigraficamente, deve estar associado ao culto da família imperial, como já o admitira José d’Encarnação (Encarnação, 1984, p.222) e José Cardim Ribeiro (Ribeiro, 1982-83, p. 205).

Em Miróbriga, existe, também, um edifício de planta absidial, muito possivelmente, um templo dedicado a Vénus.

Vénus, protectora da *gens Iulia* e com ela do Império, funciona como um dos garantes da nova “Idade de Ouro” (Gros, 1994, pp. 21-22), tendo o culto a esta divindade atingido o seu auge no reinado de Adriano. Em *Sellium* (Tomar), apareceu uma cabeça de Vénus, atribuível à época de Adriano (Alarcão, 1990, p. 51).

⁴³⁷ VENERI (hedera) / C(aiiis) · IVLIVS · RVFI/NVS (hedera) MAG(ister) (hedera)

A Vénus. Gaio Júlio Rufino, presidente, Segundo José d’Encarnação (Encarnação, 1984, p. 222).

Numa outra epígrafe, proveniente de Miróbriga, a consagração é a Vénus, Vencedora Augusta, e honra-se uma defunta, como é comum nos epitáfios com evocação a Vénus, na Península⁴³⁸.

São múltiplas as suas representações de Época Romana, sendo as mais comuns, as versões de “Vénus marinha”, denominada por “Triunfo”, ou do “Triunfo/Toilette”, onde se faz representar mirando-se ao espelho. (Neira, 2013, p. 36).

Apenas a título de exemplo, recordemos que, em Santa Bárbara, há uma lucerna com a representação de Vénus (Maia, 1997, p. 69).

Destacamos, ainda, a estátua proveniente da *Villa* romana da Quinta das Longas, Elvas. Aqui, a divindade aparece figurada em posição de estar a apertar uma sandália, representação que é muito comum. Também é recorrente a sua representação junto ao seu filho Eros/Cupido e seus irmãos Erotes.

De Afrodite/Vénus, há tantas histórias sobre a sua origem, bem como da sua vida amorosa e descendentes, que originam, por isso, vários mitos e tão diversas representações iconográficas, ao longo dos séculos. Porque é tão longa a sua história e as narrativas em seu torno, optámos por partilhar um texto de apoio para actividades comunicacionais, no Anexo III, já acima mencionado.

Outra narrativa mitológica em torno de Vénus que é muito figurada, ao longo dos séculos, é a do Juízo de Páris de que falaremos num outro momento e que tem, no Museu Verdades de Faria uma representação em azulejo, datado do final século XVII, de que se desconhece a proveniência., onde estão figuradas Vénus, Minerva e Juno. Painel de azulejos, final século XVII (Correia, 2007, p. 204)

Também descrito pela mesma autora, é um outro azulejo onde está representado Vénus impedindo Adónis de partir para a caça, um dos episódios das

⁴³⁸ Numa das duas epígrafes dedicadas a Vénus a deusa é nomeada sem qualquer dos atributos que lhe são habituais: *Augusta*, *Victrix* ou *Domina*. O dedicante é um *magister* que "se poderia tratar também de um *magister* de Miróbriga (...): prestar culto a Vénus era prestar homenagem à família imperial" (Encarnação, 1984: 222). Na outra epígrafe dedicada à divindade, a consagração é a Vénus Vencedora Augusta e honra-se uma defunta, como é comum nos epitáfios com evocação a Vénus na Península (Vazquez Hoys, 1982: 174).

Por sua vez, Cardim Ribeiro relaciona *Venus Aug.* com as virtudes *Pietas Aug.* e *Concordia Aug.* Nas primeiras fases do culto imperial, relacionar-se-á ainda com a *Aeternitas Aug.* e, possivelmente, com a *Victoria Aug.* (Ribeiro, 1982-83: 205).

Metamorfoses de Ovídio (Met. X, vv. 519-559). Ovídio narra-nos que, tendo sido atingida pela seta de Cupido, Vénus se apaixona-por Adónis. Receando que este corra perigo na floresta, Vénus protege-o dos animais selvagens, e tenta impedi-lo de ir caçar. Adónis não anui ao seu pedido e acabará por sucumbir atacado por um javali. Ana Paula Rebelo Correia informa-nos que “este episódio é abundantemente ilustrado na pintura durante os séculos XVII e XVIII. Jean Lepautre realiza uma série de gravuras alusivas a episódios das *Metamorfoses* de Ovídio, que serviram de modelo para o interessante conjunto de painéis de temática mitológica do Palácio do Marquês de Tancos, em Lisboa” (Correia, 2007, p. 205).

O mesmo episódio de Vénus e Adónis surge-nos representado num grupo escultórico da autoria de John Cheere, (1709-1787), no Palácio Nacional de Queluz. No conjunto estão também figurados um Cupido segurando uma Pomba (a ave de Afrodite/Vénus) e um Cão (galgo?).

Este tema terá grande divulgação em Portugal com o pintor António Manuel da Fonseca⁴³⁹(1796 -1890), que pinta “*Vénus e Adónis*” no Palácio das Laranjeiras do Conde de Farrobo, bem como executa a escultura em bronze “*Adónis e o javali*”, entre muitas outras narrativas mitológicas com que decora múltiplos palácios portugueses, a exemplo dos frescos do Palácio Chiado ou do Barão de Quintela⁴⁴⁰, na Rua do Alecrim (Navarrete Orcera, 2021, pp 113-117).

Vénus, a deusa da beleza e do amor, será na epopeia de Camões, uma das divindades que apoia os portugueses no caminho marítimo para a Índia. É, portanto, natural que a sua presença continue a ser uma constante, ao longo dos séculos, ao ponto de ser, segundo o levantamento efectuado por Antonio

⁴³⁹ Em 1836, quando da fundação da Academia de Belas-Artes, foi nomeado professor de Pintura Histórica daquela instituição.

Desenhou as estátuas Talia e Melpomene, esculpidas por Assis Rodrigues para o frontão do Teatro Nacional D. Maria II; igualmente se deve o belo desenho do alto-relevo do tímpano do mesmo frontão, “*Apolo e as Musas*”

⁴⁴⁰São inúmeros os temas mitológicos que representou: “Minerva com Cupido”, no gabinete do lado sul; “Leda e o cisne” e “Hebe sentada sobre uma águia”, na sala de jantar, esta última no tecto; “Trabalhos de Hércules” (4 cenas) e “Leão de Nemeia”, “A Terra num carro puxado por duas serpentes”, “O Carro de Apolo”, “Vénus no seu carro puxado por duas pombas”, “O carro de Juno, puxado por dois pavões”, “O carro de Diana, puxado por quatro cavalos brancos”, “Apoteose de Mercúrio” e quatro figuras alegóricas do Fogo, da Água, da Terra e do Ar, na escadaria, entre outros.

Navarrete Orcera (pp. 263 e 267), a divindade mais representada em ambiente palaciano, em Portugal, com 77 ocorrências e 94 referências no seu texto.

"Sustentava contra ele Vénus bela, / afeiçoada à gente Lusitana / Por quantas qualidades via nela / Da antiga, tão amada, sua Romana; / Nos fortes corações, na grande estrela / que mostraram na terra Tingitana, / E na língua, na qual quando imagina, / Com pouca corrupção crê que é a Latina".

Camões, *Os Lusíadas*, Canto I, O Consílio dos Deuses. Estrofe 33.

Os Amores de Vénus e Marte

Embora nos tenhamos centrado nos Museus que foram seleccionados, não podemos deixar de destacar a belíssima tapeçaria flamenga que pertence ao acervo do Museu Nacional Machado de Castro. Representa um episódio já referido no Canto 8 da *Odisseia*, e retomado nas *Metamorfoses* de Ovídio (Met. Liv. IV. vv. 170-189.) e na *Arte de Amar*⁴⁴¹.

Homero relata-nos na *Odisseia* (Canto 8.268-366) que “Demódoco começou/ o belo canto dos amores de Ares e de Afrodite da linda coroa./ Contou como primeiro fizeram amor em casa de Hefesto/ às ocultas; e muitos presentes lhe deu Ares, desonrando o leito/ nupcial do soberano Hefesto; porém a este veio dar a notícia/ o Sol, que os vira na cama, deitados na união do seu amor” (vv. 266-271).

⁴⁴¹ "Conta-se uma história, bem conhecida no céu inteiro, / Marte e Vénus apanhados numa cilada de Vulcano. / O pai Marte, perdido de amor insano por Vénus, / de chefe temível volve-se em amante; / e Vénus ao Gradivo que a cortejava (pois nenhuma deusa é mais meiga) / não se fez nem ingénua nem rogada. / Ah, quantas vezes ela troçou, com prazer, do marido, / diz-se, e das mãos enrijecidas pelo fogo e pelo trabalho! / Diante de Marte, ao mesmo tempo pôs-se a imitar Vulcano; ficava-lhe bem, / e acrescentou-se graça à sua enorme beleza. / Mas os encontros de amor, costumavam, ao princípio, escondê-los com cuidado;/ a sua consciência de culpa era repleta de pudor e descrição; / por denúncia do sol (quem há que seja capaz de enganar o Sol?) / chegaram ao conhecimento de Vulcano os desmandos da esposa. / Que maus exemplos, ó Sol, tu dás! Pede-lhe a ela, a ela, um favor! / Se guardares silêncio, ela tem alguma coisa que pode dar-te. / Vulcano, em volta e por cima do leito, armou uma rede / invisível; uma obra que iludia o olhar; / Finge partir para Lemnos; buscam os amantes o encontro apazado; / caçados pela rede, ali ficam, estendidos e nus, os dois. / Ele convocou os deuses; dão espectáculo os dois ali apanhados; / pensa-se que Vénus a custo sustinha as lágrimas"

Ovídio, *Arte de Amar*, Livro II vv. 560-582. Tradução, introdução e notas Carlos Ascenso André. Edições Cotovia. 2006.

Considerámos importante referir este episódio, embora não estando representado nos museus que temos vindo a tratar, e nunca esquecendo os séculos que distanciam a Época Romana e o momento de criação da tapeçaria serem tantos, porque, é um facto que, desde os primórdios de Roma, as lendas a respeito de Marte, deus da guerra, e Vénus se encontram inúmeras vezes interligados.

Uma das narrativas das *Metamorfoses*, Livro IV, conta-nos que, para Vénus se poder encontrar com Marte, o deus havia escolhido Alectrião para sentinela que deveria acordar os amantes antes do sol nascer, de forma aos seus encontros amorosos não serem descobertos. Um dia, Alectrião adormeceu e Hélios, o deus sol, rapidamente foi avisar Hefesto/ Vulcano que, enfurecido e enciumado, decidiu enxovalhar o par apaixonado. Dada a sua profissão, foi-lhe fácil forjar uma corrente de ferro para os amarrar, tendo chamado todos os deuses do Olimpo para testemunhar os amores ilícitos de Vénus e de Marte. Humilhado, o deus da guerra Marte jura vingança e transforma Alectrião num galo para que este anuncie o nascer do sol diariamente.

No Museu Militar de Lisboa, há uma impressionante representação de Marte (Nº Inv. MML00402) ⁴⁴², em madeira entalhada e dourada, onde se apresenta com o galo. Trata-se de uma estátua de Francisco António, escultor da Fundições de Canhões, que faleceu em fins do séc. XVIII, e foi substituído no lugar de escultor da Fundação por João José de Aguiar⁴⁴³.

⁴⁴² [.: REDE DE MUSEUS MILITARES E COLEÇÕES VISITÁVEIS DO EXÉRCITO \(exercito.pt\)](http://exercito.pt)

⁴⁴³ Frequentou a aula de desenho no Castelo de Lisboa, e a expensas da Intendência foi para Roma estudar escultura, em 1785. Aí teve por mestre de desenho Labruzzi, e na escultura José Angelini; como o segundo tivesse enlouquecido, concluiu o seu estudo com António Canova, desenhista, pintor, antiquário e arquiteto italiano, cuja carreira como escultor ficou muito conhecida.

Em Agosto de 1798 Francisco António regressou a Portugal, e entrou logo na Fundação, como escultor. Também trabalhou em mármore, e produziu algumas obras para o Palácio da Ajuda.

Comentário a partir de: [.: REDE DE MUSEUS MILITARES E COLEÇÕES VISITÁVEIS DO EXÉRCITO](http://exercito.pt)



Fig. 176 - Marte representado com o galo, (Nº Inv. MML00402).. Século XVIII

Fig. 173 - Marte e Vénus surpreendidos por Vulcano. John Lindsay Lucas

MNMC N.º Inv. 6050; T774. 1530 d.C. - 1550 d.C. Flandres.

Bem conhecidos ficaram, na mitologia, os clandestinos amores e furtivos encontros de Ares/Marte e Afrodite/Vénus que foram surpreendidos por Hélios e acabaram por ser descobertos por Hefesto/Vulcano, que, segurando uma rede metálica, aprisiona os amantes que assim foram expostos aos deuses do Olimpo.

Alectrião, o sentinela incumbido de acordar os amantes, havia adormecido. Como castigo do incumprimento de acordar os amantes antes do nascimento do sol, isto é, antes que o deus Hélios surgisse, e da vergonha que fez Marte e Vénus passar foi ser transformado num galo, de forma que este nunca mais se esquecesse de anunciar a chegada do sol em cada manhã.

Sobre este episódio, nos dá Higino pormenorizações dos encontros “escondidos” entre os amantes, nas suas *Fábulas*. H (CXLVIII. Vulcano).

Ares/Marte

Marte está representado no Museu Nacional de Arqueologia. No entanto, como se relaciona com vários dos mitos que tratámos, decidimos incluí-lo nesta tese, tendo-lhe sido dedicado um texto de apoio com recurso a fontes escritas, na Actividade 8 (Anexo III).

No acervo do Museu Nacional de Arqueologia são cerca de cinquenta as peças onde figura Marte, sendo muitas delas em numismas. Infelizmente, alguns deles são de proveniência desconhecida, pois integraram o MNA, fruto de ofertas de colecionadores. Mas ainda se faz representar epigraficamente, bem como na célebre pátera com dedicatória a Marte e numa pedra de anel.



Fig. 174 - Pedra de anel com representação de Marte Ultor *Ammaia*, Marvão. Século II
MNA Nº Inv. Au 1201

Fig. 175 - Fundo de pátera com dedicatória a Marte. Séculos I-II. MNA Nº Inv. Au 112

Marte é uma das divindades mais populares em Roma, motivo pelo que encontramos uma grande expressão na Lusitânia. Não esqueçamos a associação do culto a Marte, ao próprio imperador.

Marte Augusto encontra-se representado na epigrafia da Lusitânia, em Conímbriga e em Sines.

Consagrada a Marte é uma inscrição, simultaneamente funerária e votiva, da qual apenas existe cópia no Chafariz da Senhora do Monte, Santiago do Cacém, em honra de um indígena romanizado: Gaio Pagúsico Marino (Almeida, 1964, p. 74). Marte assume aqui características funerárias e votivas (Encarnação, 1984, p. 221)⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ Encarnação (1984:221) MARTI / SACRVM / IN HONO/REM G(a)ii (hedera) PAG(usici) /MARINI (hedera) / PAG(usica) MARI/ANE [sic] FRATRI / PIENTISSIMO

Em Miróbriga o culto imperial, que foi preponderante das províncias, e que seria mais expandido do que o culto aos deuses capitolinos (Bina, 2025, p. 230), parece, pois, esboçar-se já em meados do século I d. C., como o indicia quer a dedicatória a Vénus de *Caius Iulius Rufinus*, sendo confirmado através da dedicatória a essa deusa feita por Flavia Titia; pela consagração a Marte (Encarnação, 1984: IRCP 145) e ainda pela construção de um templo centralizado, dedicado ao imperador, admitido por vários investigadores (Alarcão, 1989, pp. 243-245; Burgholzer, 1994, pp. 78-79). Estas duas divindades poderão, pois, ser associadas ao culto imperial⁴⁴⁵ pois "Augusto valeu-se também, de duas velhas divindades romanas, Marte e Vénus, para impulsionar o seu programa político" (Blázquez, et al, 1993, p. 540). Ambos os deuses aparecem, a partir dessa data, com frequência, quer na literatura, quer na arte romanas. Será, portanto, uma das divindades que percorre connosco o Tempo.

Embora seja associado principalmente à guerra, cultuado principalmente pelos militares romanos, ele também é conhecido como o deus da agricultura, tendo os agricultores como seus cultuantes.

Eros/Cupido

São inúmeras as representações de Eros, em contexto Arqueológico nacional.

Só no Museu Nacional de Arqueologia se encontram dezasseis representações Eros provenientes, na sua maioria, de território nacional, embora quatro pequenos bronzes sejam de proveniência desconhecida, tratando-se de objectos da colecção Barros e Sá, acolhida no Museu Nacional da Arte Antiga na década de 80. Existe ainda uma pequena estatueta em mármore da mesma colecção e dois fragmentos de mosaico, dados como provenientes da Síria⁴⁴⁶.

Consagrado a Marte. Em honra de Gaio Pagúsico Marino. Pagúsica Mariana ao irmão, modelo de piedade

⁴⁴⁵Vénus, protectora da *gens Iulia* e com ela do Império, funciona como um dos garantes da nova "Idade de Ouro" (Gros, 1994. pp. 21-22) tendo o culto a esta divindade atingido o seu auge no reinado de Adriano. Em *Seilium* (Tomar) apareceu uma cabeça de Vénus, atribuível à época de Adriano (Alarcão, 1992. p. 51).

⁴⁴⁶<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=130259> e <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=130260>

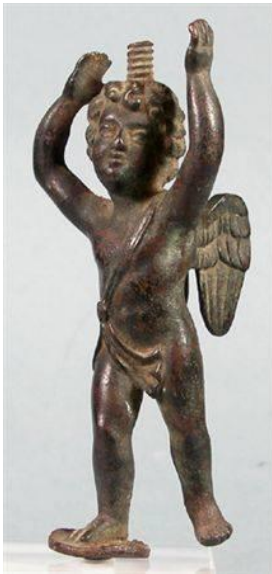


Fig. 177 - Estatuetta de Eros alado. N° Inv. MNA E 1797

Área Arqueológica do Freixo. Marco de Canavezes.

Fig. 178 - Lucerna com Eros cavalgando golfinho.

MNA N° Inv.: 2001.5.667, Séculos I a.C. - I d.C.

Torre de Palma.

Fig. 179 - Anel de sinete com representação de Eros Alado

MNA N° Inv. Au 8. Séculos I-II d.C.



Fig.180 - Eros "cavalgando" golfinhos e cisnes.

Pormenor do Coche das Infantas. MNC. N° Inv. V 0020

Fig. 181 - Réplica de Escultura de Antonio Canova. Eros e Psique. 1793. PNA N° Inv. 43259.

Palácio Nacional da Ajuda

O estudo de A. M^a Vazquez Hoys aponta para uma grande representatividade de Cupido (Vazquez Hoys, 1981, p. 168).

Também no Museu de Évora se encontra um desenho de Eros e Psiché no Festim Olímpico Nº Inv. ME 690 de Francisco Vieira de Matos (n. 1699, f. 1783), que terá pertencido à colecção de Frei Manuel do Cenáculo que originou a da Biblioteca Pública de Évora⁴⁴⁷, e, no Museu Nacional Grão Vasco (Nº Inv. 2255), da autoria Domingos António de Sequeira é uma pintura datável de 1800/1812⁴⁴⁸. Destaco aqui, embora fora do âmbito estrito desta tese, o caso do baixo-relevo em mármore, de forma oval, representando "Amor e Psiché". Este relevo, datado do século XVIII, hoje em exposição no Palácio Nacional de Mafra (Nº Inv. PNM 1757), provém do Palácio Nacional da Ajuda⁴⁴⁹.

Eros cavalgando golfinhos é uma figuração bastante comum em território nacional, remetendo a ambientes marinhos ou mesmo de infraestruturas aquáticas. Assume-se também como o salvador de náufragos, relembrando o lendário episódio de Dioniso, quando a divindade percebeu que os piratas que o atacavam tinham a intenção de vendê-lo como escravo. "Converteu o mastro e os remos em serpentes e encheu a embarcação de hera e de sons de flauta. Os piratas, como loucos, lançara-se ao mar e transformaram-se em golfinhos" (Apolod. Bibl. Liv. III. 5.2). É por isso símbolo protector da vida e das actividades dos povos da beira-mar.

A história de Dioniso e os golfinhos é referida já no *Hino Homérico*. 7 - "A Dioniso", já aqui referido e está também presente, séculos depois, em Ovídio, nas *Metamorfoses* (Liv. III. vv. 640-685)

Também a deusa do amor Afrodite se metamorfoseou em golfinho, tornando-se a "mulher do mar".

Os golfinhos são muitas vezes representados junto com Posídon (Neptuno), o rei dos mares.

⁴⁴⁷ Refere a ficha Matriznet que Túlio Espanca aponta para a possibilidade de alguns destes desenhos terem passado da colecção de António Joaquim Padrão para a de Cenáculo. O desenho encontra-se referenciado num inventário elaborado por António Francisco Barata (1890) sobre a colecção de quadros da Biblioteca inserido num conjunto compreendido entre os nº 185 a 230, designados como "Desenhos de Vieira Lusitano" que provavelmente correspondem aos Nº Inv. ME 669 ao ME 686, e do ME 688 ao ME 715 do Museu de Évora. A partir de 1940 foram desmembrados dos álbuns onde estavam inseridos, juntamente com os de outros pintores, tendo a colectânea sido transferida para o Museu de Évora.

⁴⁴⁸ <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=208714&tipo=OBJ>

⁴⁴⁹ <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1029377&tipo=OBJ>

Apenas a título de exemplo, lembramos uma estatueta de B. del A Paris Chez N. Bonnart, datada de 1888, do Palácio Nacional da Ajuda, que nos remete para o mito de Eros e Psique que nos foi tão bem descrito na obra do escritor Apuleio, *O Asno de Ouro*, escrito no século II d. C.

No Palácio da Mitra, também conhecido como Palácio dos Arcebispos, antiga residência de veraneio, primeiro dos Arcebispos, e depois, dos Patriarcas de Lisboa. Freguesia de Santo Antão do Tojal, em Loures encontramos um azulejo onde Anfitriote está acompanhada pelo seu séquito ou cortejo de Tritões e Nereidas e conduzida pelos golfinhos (aqui associada ao elemento Água).

Hesíodo, na *Teogonia*, considera-o "o mais belo entre os deuses imortais", filho de Caos, portanto um deus primordial.

«O primeiro que existiu foi o Caos; e logo a seguir / a Terra de seio fecundo, eterna e segura mansão de todos / os Imortais que habitam os píncaros do Olimpo coberto de neve. / E depois o Tártaro bolorento, no interior da terra de caminhos amplos, / e Eros, o mais belo entre os deuses imortais, / que amolece os membros, e a todos os deuses e a todos os homens / sujeita no peito o entendimento e a vontade consciente. / Do Caos nasceram Érebo e a negra Noite, / e da Noite, por sua vez, nasceram o Éter e o Dia, /que ela deu à luz, unindo-se com amor ao Érebo».

Hesíodo, *Theog.* ver vv. 116-125

Na Antologia Grega, *A Musa dos Rapazes* (livro XII) encontramos uma referência de Dioscórides que o refere como "Eros brincalhão, funesto para os mortais"⁴⁵⁰, e Meleagro faz menção da forma como é geralmente representado, "cavalgando um golfinho"⁴⁵¹

"Quando se procura semear a dúvida, que importa que esta seja sobre Zeus, Atena ou sobre o Amor! O deus Amor é uma personagem importante! Não é só de hoje que ele goza de altares e sacrifícios! Também não é um recém-

⁴⁵⁰ 37. De Dioscórides "O rabo de Sosarco de Anfípolis, moldou-o suave o Eros brincalhão, funesto para os mortais, para excitar Zeus, pois mais que os de Ganimedes são os músculos deste rapaz de extrema doçura". *A Musa dos Rapazes* (livro XII). p. 41.

⁴⁵¹ "Fosse eu um golfinho, e montado em meus ombros o levaria a ver Rodes".

chegado, nem um deus estrangeiro introduzido no nosso país por andróginos ou mulheres, criado pela superstição bárbaras como os Atis e outros Adónis". Plutaco, *Erotika* (ed. 2000: 38).

Anteros, é um dos Eroles - plural de Eros ("Amor, Desejo") - os quatro filhos alados de Afrodite que personificavam várias faces do amor.

Neste caso específico faz-se representar com asas de borboleta. Foi oferecido a seu irmão Eros, para que ele não se sentisse só.

Cupido é normalmente representado como jovem, passando depois a ser figurado como um menino também, quase sempre com uma aparência delicada e muitas vezes andrógina, inspirado talvez no hermafrodito. Inicialmente Eros tinha como atributos flores e frutos, ramos de mirto e conchas, passando a ser gradualmente mais representado com as flechas e carcás com que o identificamos nos nossos dias. (Mourão, 2013, p. 62).

A partir do século V. a.C., o Amor é representado de maneira cada vez mais infantil. A partir daí, na arte helenística e romana, surgem como pequenos seres alados, voando em todos os sentidos ou auxiliando tarefas de deuses e humanos, a exemplo das vindimas ou, tornando-se, uma figura praticamente decorativa. O Mito de Eros e Psique⁴⁵² é narrado no *Asno de Ouro* de Apuleio.

Fortuna

Para jovens e interessados, foi produzido um quizz sobre esta divindade⁴⁵³.

No Museu de Arqueologia há várias representações da Fortuna: uma estatueta da deusa Fortuna, proveniente da Boca do Rio, Budens, N.º Inv. 17886, datada dos séculos I d.C. - II d.C. e uma outra estatueta figurando a divindade, datada do século I d.C. proveniente da Quinta das Antas, Tavira (N.º Inv. 994.39.1), para além dos outros exemplares de que vos falaremos de seguida.

⁴⁵² Mereceu a obra musical

Eros y Psique(Opera)

⁴⁵³ O rosto das divindades: Fortuna. <https://forms.gle/BtkrtT5UdSQAm6v5>

A sua representação é, aliás, recorrente em território nacional. Só no Museu Nacional de Arqueologia se encontram 18 representações da deusa Fortuna: 11 numismas de várias cronologias; cinco esculturas e duas pedras de anel, ambas de proveniência desconhecida⁴⁵⁴.

Temida entre os Romanos, pois dela dependia, segundo os seus caprichos, a riqueza ou a pobreza, o poder ou a servidão, Fortuna comanda todos os acontecimentos da vida dos homens, motivo pelo que tem como atributo um leme. O leme acabou por transformar-se também num motivo de carácter político ligado a César e a Augusto, simbolizando o seu bom governo.

Associada também aos transportes e ao comércio, era muito popular entre os marinheiros, mercadores e escravos, especialmente nas cidades costeiras e nos portos

Um outro atributo de Fortuna é a cornucópia, símbolo de abundância, que, segundo a mitologia grega, seria um chifre de Amalteia⁴⁵⁵, a cabra que amamentou Zeus, e se transformou num símbolo de abundância e prosperidade (Cravinho, 2023, p. 170) e de distribuição de bens. Mas também usa um timão, comum a Tyche, que simboliza e a coordenação da vida dos homens, o controle do destino.

Também a cegueira ou a vista tapada (como a moderna imagem da justiça) são comuns nas suas representações, pois distribuía os seus desígnios aleatoriamente. Era ainda referida como calva, com duas asas nos pés e com uma roda.

⁴⁵⁴ Veja-se Matriznet

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&DenTit=Fortuna&BaseDados=12&IdAutor=>

⁴⁵⁵ Segundo a versão de Paléfato, *Acerca das Histórias Inacreditáveis* (XLV. “Acerca do Corno de Amalteia”)

“Dizem que Hércules levou para todas as partes o chamado Corno de Amalteia, do qual ele obtinha tudo quanto desejava, se o pedisse. Mas a verdade é esta. Hércules viajava pela Beócia com o seu sobrinho Iolau e hospedou-se num certo albergue em Téspias. Acontece que a dona era uma jovem mulher muito bonita chamada Amalteia. E Hércules, estando encantado com ela, ficou ali hospedado por mais tempo. Mas Iolau, suportando aquilo com dificuldade, pensou em roubar o dinheiro de Amalteia, que se encontrava num corno. Com aquele dinheiro compraria o que quer que desejasse para ele e para Hércules. Então os companheiros de viagem diziam:

“Hércules tinha o Corno de Amalteia, com o qual comprava aquilo que desejava para ele”. Assim, a partir disto, o mito foi inventado. E os pintores, quando pintavam Hércules, pintavam junto dele o Corno de Amalteia”.

As folhas de palmeira na mitologia romana relacionam-se com a Fortuna e a Vitória que se faz sempre representar como uma mulher alada, tendo como atributos a palma e a coroa que traz na mão, e com a Fortuna de que já aqui falamos. Eram atribuídas aos vencedores (Barata, 2024, p. 150). São, pois, “as flexíveis palmeiras, prémios de vencedor”, segundo Ovídio (Met. Livro X. v. 102). “O resto confio à Fortuna que espero te ajude e olhe por ti melhor que tu próprio” Ovídio, (Met. Livro II. vv.140-141).

Santo Agostinho, por seu lado, questiona-se n’ *A Cidade de Deus* sobre a sorte da própria deusa Fortuna, que “tudo pode tomar glorioso ou obscuro” ⁴⁵⁶, porque a sorte também pode ser malfazeja.

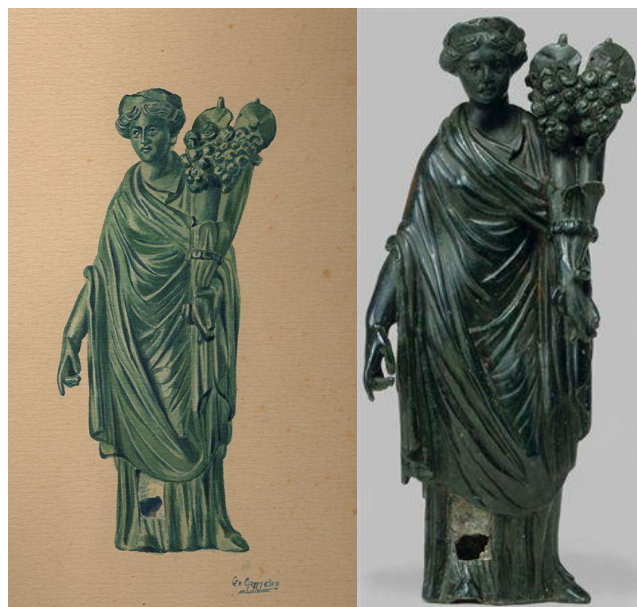


Fig. 182 - Estatueta de Fortuna em bronze. Século I.
Lameirancha, Torres Novas. MNA Nº Inv.17905.

Fig. - 182 a) Desenho: Guilherme Glodomiro Gameiro 142. Fortuna. Lameirancha. *Arqueologia. Álbum de Desenho*, 2.º Volume. M. E. D.or L. de V. Desenho N.º 143. p. 30.

⁴⁵⁶ Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, Vol. I. Liv. VII. Capítulo III. Fundação Calouste Gulbenkian. 2016. p. 615. “Pelo menos, como já disse, a Fortuna, soberana universal na opinião dos que lhe atribuem maior influência, tudo pode tomar glorioso ou obscuro, mais conforme ao capricho do que à verdade. E se, mesmo entre os deuses, ela tem uma importância que pode tomar glorioso ou obscuro quem ela quiser, deveria ocupar o primeiro lugar entre os deuses escolhidos, já que sobre os deuses é tão grande o seu poder. Será que a Fortuna não conseguiu essa honra porque ela própria (é caso para pensar) sofreu uma fortuna adversa? Nesse caso, ela, que nobilita os outros mas a si não pode nobilitar, é de si própria adversária!”

Santo Agostinho afirma que “atribuem realmente tamanha importância àquela pretensa deusa a que chamam Fortuna”⁴⁵⁷, questionando, nos dois capítulos que lhe dedica no Liv. IV (XVIII e XIX) mesmo a sua identidade e atributos: “Como é que distinguem a Felicidade da Fortuna os que as consideram como deusas?”⁴⁵⁸

Ainda assim, e apesar das palavras de Agostinho de Hipona, a Fortuna com a sua cornucópia enche-se de vida!

Porque, reza a lenda, que Amalteia foi a cabra que alimentou com o seu leite o deus Zeus/Júpiter, embora para a maioria dos mitógrafos fosse uma ninfa que possuía uma cabra.

Quando criança, ao brincar com ela, o pequeno deus teria quebrado um de seus chifres. Como prova de gratidão, Júpiter transformou-o no corno da abundância, a Cornucópia que é símbolo maior parte das personificações romanas da Abundância, a exemplo de Fortuna ou de Flora. Após a sua morte foi transformada na constelação Capricórnio.

Nike-Vitoria

Referida por Hesíodo, “a Vitória de belos tornozelos” (*Teogonia*, v. 384) aparece muitas vezes associada a Atena, que a invocava para auxiliar na guerra, nas competições atléticas e para coroar artistas, poetas e beldades vitoriosas.

Aristófanes menciona-a como “A Vitória desdobra as suas asas de oiro”⁴⁵⁹

Vitória era sempre figurada alada, vestindo uma túnica larga e esvoaçante, simbolizando a rapidez com que se deslocava, para anunciar as vitórias, e tinha como atributos a palma (pouco utilizada na iconografia grega, mas tida para os Romanos como um símbolo da sorte nos combates e da prosperidade trazida pelas vitórias militares) e/ou a coroa de louros, um atributo de Apolo, apenas acrescentado a Vitória no Séc. III a.C. (Cravinho, 2023, p. 36).

⁴⁵⁷Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, Vol. I. Liv. IV, Capítulo XIX. Fundação Calouste Gulbenkian. Ed. 2016. p: 415.

⁴⁵⁸Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, Vol. I. Liv. IV, Capítulo XVIII. Fundação Calouste Gulbenkian. Ed. 2016. p: 415

⁴⁵⁹Aristófanes, *As Aves*. Tradução, prefácio e notas de A. Lobo Vilela. Editorial Inquérito. p. 50

Atena, como já referimos, surge muitas vezes figurada com uma estatueta de Nike-Vitória na palma da mão.



Fig. 183 - Denário com representação de Vitória. MNA N.º Inv. Au 804. (85 a.C.)

No anverso está representada um cabeça masculina com atributos de Apolo, Mercúrio e Neptuno. Atrás e em baixo o que parece ser um arco. No reverso está figurada Vitória alada numa quadriga- Proveniência: Pancas, Santana de Carnota, Alenquer.

Hermes/Mercúrio

Mercúrio encontra-se representado nos museus que são objecto desta tese.

No Museu Nacional de Arqueologia encontramos-lo representado de múltiplas formas: em estatuetas, pedras de anel, numismas, lucernas e inscrições. Mas também está presente no Museu Nacional dos Coches e no Palácio Nacional da Ajuda.



Fig. 184 - Denário de Vespasiano. No reverso está representado o caduceu. Em cima e à volta: "FIDES PVBL." MNA N.º Inv. 2007.54.3 (73 d. C.)

Fig. 185 - Mercúrio segurando com a mão esquerda o caduceu. Sobre a cabeça o *petasus*, de abas largas, característico dos viajantes. Na mão direita segura a parte superior da bolsa.

Monte Molião. MNA Nº Inv. 17906. Século II.

Mercúrio é uma divindade com ampla representação no território nacional, desde épocas remotas, sendo contante a sua presença em época romana, em toda a Hispânia, quer através da estatuária que lhe é dedicada, quer em representações em objectos de uso corrente, como é o caso das *terra sigillata*⁴⁶⁰ e ainda na epigrafia.

Mercúrio é considerado uma das divindades sobremaneira aceites no mundo romano, sobretudo nas províncias, sendo cultuado por diversos tipos de pessoas, havendo consagrações desde as de cariz privado até às públicas e oficiais, todas elas perfeitamente atestadas através da epigrafia (Santos, 2011, p. 226), mas também através do aparecimento de uma estatueta com a representação da divindade figurada como um jovem adulto imberbe, nu e de pé, que segura no braço esquerdo o *caduceus*, encontrada em 2003, numa escavação de emergência promovida pelo Serviço de Arqueologia do Ecomuseu Municipal do Seixal, numa possível *uilla* romana localizada na Quinta de São João, junto a um esteiro do Tejo (Santos, 2011, p. 225).

Na epigrafia olisiponense Mercúrio surge a maior concentração de inscrições dedicadas a esta divindade em toda a Hispânia. Encontrada na Porta do Sol, uma inscrição atesta uma consagração a *Mercurio Augusto* por um augustal, numa clara associação ao culto imperial (Reis, 2014, p. 82), como, aliás, é recorrente.

Durante o Império, surge muitas vezes identificado com o culto imperial, assumindo o epíteto de *Augustus*, a exemplo da inscrição da *Ammaia*, se bem que esse epíteto possa ser intrínseco ao carácter sagrado da divindade.⁴⁶¹

⁴⁶⁰Embora classificadas como “figuras humanas”, Por Tomaz Garabito Gomez, algumas delas são aladas, pensando que se trata da representação de Merúrio em, pelo menos, 4 casos. Gomez, Tomaz Garabito. Los Alfares Romanos Rioanos. Biblioteca Praehistorica Hispana. Vol. XVI. Madrid 1978.

⁴⁶¹ Santos, C Cézer, p: 553.

Era celebrado num dia que lhe era dedicado - *Mercuralia* - no qual se comemorava a abertura da época comercial, o início das navegações, terminado o Inverno, e se abençoavam os comerciantes e as embarcações.

Também na cidade da *Ammaia* existe uma ara dedicada a *Mercurio Augusto Sacrum*. (Actualmente em exposição no Museu da Fundação).

Esta inscrição da cidade da *Ammaia*, segundo Amílcar Guerra, “corresponde a uma dedicatória a Mercúrio Augusto, circunstância que enquadra o monumento no conjunto de manifestações que habitualmente se associa ao culto imperial. Num número significativo de dedicatórias similares de outras províncias indicase explicitamente que o voto se faz pela saúde dos imperadores vigentes, circunstância que pode presumir-se também no caso vertente⁴⁶².

Num dos coches do Museu Nacional dos Coches (N.º Inv. V 0015), o Coche do Infante D. Francisco, datado de 1715, está representada a cena da morte de Argos, que, segundo Navarrette Orcera, é rara.



Fig. 186 - Coche do Infante D. Francisco. 1715 d.C.

No apainelado lateral, está representado o Mito de Mercúrio matando Argos.
MNC (N.º Inv. V 0015)

⁴⁶²Guerra, Amílcar. "Os contrastes sociais e culturais numa cidade romana provincial: Um olhar sobre as inscrições de Ammaia". Conferências da *Ammaia*, Professor José Mattoso. Fundação Cidade de *Ammaia*. 2018. p: 42.

Relembremos ainda o papel apotropaico que tinham muitas estátuas e, designadamente, a representação de Hermes/Mercúrio, dada a sua associação à fertilidade, sorte, estradas e fronteiras. Ao que parece o seu nome deriva da palavra *herma*, uma coluna quadrada ou retangular de pedra, terracota ou bronze. Os *Hermae* serviam como marcos de encruzilhadas e caminhos protegendo viajantes ou pastores⁴⁶³, e era colocado nas casas como garante da fecundidade.

À divindade mensageira que, com o seu caduceu transformava em ouro tudo em que tocava, se refere Camões, no Canto I. 40 como “Mercúrio, pois excede em ligeireza/Ao vento leve, e à seta bem-talhada”.

O levantamento efectuado por A. Navarrete Orcera, já acima mencionado refere a forte representação de Mercúrio na iconografia portuguesa, a partir do século XVII, surgindo 64 vezes figurado.

Musas

Visando fins didáticos, foram elaborados os seguintes elementos: um formulário sobre o “Mosaico das Musas”, uma exposição da Google Arts and Culture (2021, em colaboração)⁴⁶⁴, bem como foram efectuadas diversas conferências sobre o tema⁴⁶⁵. No Anexo III, dedicamos a Actividade 11 - “Actividade 11 - As *Musas*, os *Museus* e a *Música*”, onde, para além de um texto de apoio com recurso a fontes escritas, serão propostos os objectivos da acção.

⁴⁶³ Os *Hermae* serviam como marcos de encruzilhadas e caminhos protegendo viajantes ou pastores, que

posteriormente foram utilizados em jardins e casas particulares com a representação de Dionísios e de Ariadne, relacionados sobretudo com cultos de fecundidade e protecção da natureza. O carácter bifronte destas peças simboliza a reunião dos opostos.

“Daqui derivou a sua vulgarização como símbolo apotropaico, colocado nas casas como garante da fecundidade nascida da união dos contrários e, tão significativamente, nas encruzilhadas, onde a divergência dos destinos se torna momentaneamente convergente e una.” A partir de ficha de Catálogos de *Escultura Romana* do MNA, da autoria de José Luís de Matos, e da Exposição “Religiões da Lusitânia” Comissariada por José Cardim Ribeiro.

⁴⁶⁴ Consultáveis em: <https://forms.gle/3pZGv8KhmhS8yox17> e <https://artsandculture.google.com/story/nwUhQmZJFCVilg?hl=pt-pt>

⁴⁶⁵ [\(47\) As Musas e o Teatro](#)

A presença das Musas é deveras conhecida, no território português, em Época Romana. Mas continuar-nos-ão a acompanhar ao longo dos séculos.

Nos museus seleccionados para esta tese, estão representadas de diversas formas, da escultura, à pintura e tapeçaria.

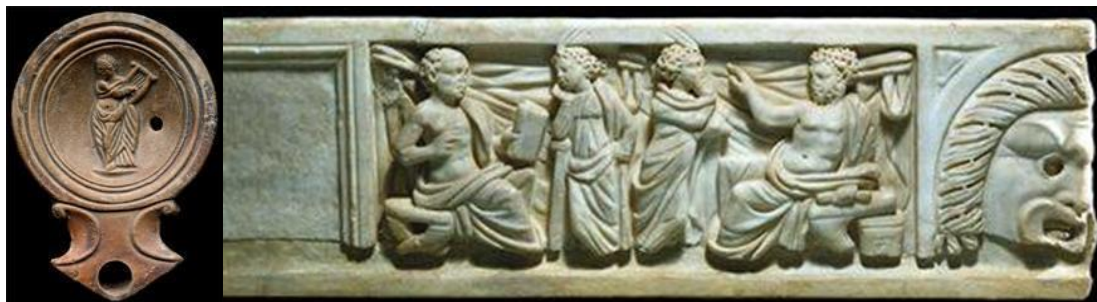


Fig. 187 - Musa Erato representada em lucerna proveniente de Tróia.

MNA N.º Inv. 983.461.3. Século I.

Fig. 188 - Friso de tampa de sarcófago: filósofos e Musas. Proveniente do Convento de Chelas

Século III d.C. MNA N.º Inv. 994.21.1

O Museu Nacional de Arqueologia tem representadas as Musas, quer em lucernas, quer em mosaicos, como é o célebre “Mosaico das Musas”, e ainda em sarcófagos, como é o “Sarcófago das Musas e Filósofos” (N.º Inv. 994.21.1) doado ao MNA pelo Ministério da Marinha, no último quarto do séc. XIX.

Também de Época Romana, embora não pertencendo ao acervo dos museus que temos vindo a tratar, valerá a pena conhecer o Sarcófago das Musas, datado do século IV, proveniente de Alfeizerão que pertence às colecções do Museu do Carmo.

O Palácio Nacional da Ajuda há várias representações das Musas, quer nas suas pinturas, com a representação de Apolo e as Musas (PNA N.º Inv. 55533) quer numa tapeçaria.



Fig.189 - Tapeçaria representando o “Triunfo de Apolo”, com as Musas, destinada ao rei D. João V. PNA N.º Inv. 69. Fabricado na Oficina de Urbanus Leyniers (1728 d.C. - 1729 d.C.).

Fig. 190 - Apolo e as Musas. Columbano Bordalo Pinheiro. Século XIX. PNA Nº Inv. 55533

No Museu Nacional de Arqueologia há várias representações das Musas, de que se salienta o friso de tampa de um sarcófago proveniente do Convento de Chelas e o célebre “Mosaico das Musas”, proveniente da *villa* romana de Torre de Palma, Monforte.

Trata-se de um mosaico tardio de uma oficina itinerante africana (possivelmente da Tunísia). Descoberto em 1947, foi levantado, após escavações e levado para o Museu Nacional de Arqueologia.

De referir ainda os episódios que fazem parte dos painéis do Mosaico das Musas, datável do século IV e proveniente da *villa* romana de Torre de Palma. Monforte, onde, nos onze painéis que o compõem figuram respectivamente: XI (Teseu e Minotauro); X (Triunfo de Baco); IX (Mégara e Hércules); VIII (Medeia Infanticida); VII (Hércules e Mercúrio); VI (Apolo e Dafne); V (Dois Membros do Tiaso); IV (Duas Ménades); III (Silenos e Sátiro); II (Cena Báquica); I (Musas). PAINEL I (As nove Musas), dois são dedicados a Hércules.

No painel que apresenta as nove musas com os respetivos atributos, elas surgem figuradas com solenidade e têm um carrapito no alto da cabeça (atributo usado desde o século II), sinal de inspiração ou sabedoria, e que simbolizam a sua vitória sobre as Sirenas. Museu Nacional de Arqueologia. Na base está uma

legenda: SCO [pa a]SPRA TESSELLAM LEDERE NOLI VTERI F[elix] (“não estragues o mosaico com uma vassoura áspera. Felicidades”)⁴⁶⁶.

São as nove musas que introduzem as histórias mitológicas de Torre de Palma. Apresentam-se aqui com solenidade, numa atitude clássica, e têm um carrapito no alto da cabeça (atributo usado desde o século II), sinal de inspiração ou sabedoria, e que simbolizava a sua vitória sobre as Sirenas. Apresentam-se numa ordem diferente⁴⁶⁷ da que fora usada pelo poeta Hesíodo que, no século VII a. C., as nomeia pela primeira vez.

A grande originalidade deste Mosaico das Musas resulta da sua associação, não muito frequente nos mosaicos e nas pinturas romanas, à iconografia dionisiaca.

Contudo, a associação entre as Musas e Dioniso é óbvia, pois são elas que inspiram as três principais actividades do mundo do espetáculo dionisiaco: o teatro, a dança e o pantomimo.

Héracles/Hércules

Hércules encontra-se representado em todos os espaços que fazem parte do corpo de estudo desta tese.

No Museu Nacional de Arqueologia, Hércules está representado de várias formas, quer através de diversos numismas (Semis, asses, denários, áureos), bem como em várias estatuetas (três exemplares), e na tampa de um sarcófago com a figuração de quatro dos doze trabalhos de Hércules (Nº Inv. 994.11.1)⁴⁶⁸, proveniente do Monte da Azinheira, Évora, bem como no baixo relevo representando Hércules em luta contra a Hidra de Lerna (Nº Inv. 994.5.2), incorporado no acervo do museu, proveniente da colecção de António Júdice

⁴⁶⁶ Encarnação (IRCP nº 602, 1984)

MNA (2002 a 1 de janeiro de 2003)

[Deuses e Heróis da Antiguidade. O mosaico das musas da villa romana de Torre de Palma](#)

⁴⁶⁷ No mosaico de Torre de Palma, Monforte, as Musas aparecem-nos segundo esta ordem: Clio (História, a musa que tinha como símbolos usuais um rolo de pergaminho ou um conjunto de tábuas para a escrita); Euterpe (Música); Erato (poesia lírica, muitas vezes representada com uma lira); Tália (Comédia e, por isso, usava uma máscara cómica); Melpómene (Tragédia, usava uma máscara trágica); Urânia (Musa da Astronomia, Matemática e de todas as ciências exatas); Calíope (poesia épica, que usava muitas vezes um ceptro na mão, símbolo de poder, e uma lira); Polímnia (hinos e pantomimo); Terpsícore (poesia lírica e dança).

⁴⁶⁸ [RAIZ](#)

Bustorff Silva, a que pertence também uma estatueta datada dos século IV a.C./a.C.(Nº Inv. BUS 24).

No baixo-relevo, Hércules está figurado como um homem nu, barbado, de pernas abertas levantando uma maçã, com a mão direita por cima da cabeça enquanto segura com a esquerda o corpo de uma serpente que se enrola na perna esquerda avançada. Trata-se da representação de Héracles/Hércules em luta contra a Hidra de Lerna⁴⁶⁹, um dos "Doze Trabalhos". É possivelmente um fragmento de um sarcófago, que poderia reproduzir em relevo outros os restantes "Trabalhos de Hércules"⁴⁷⁰.

Destacamos ainda o Painel IX do célebre "Mosaico das Musas", proveniente da *Villa* romana de Torre de Palma e pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arqueologia, onde se representa o episódio de "Hércules Furioso".

Já no Palácio Nacional da Ajuda, na Sala do Corpo Diplomático, está representado Hércules lutando com o Leão de Nemeia.

Também no Palácio de Belém, como já referido, encontramos vários painéis azulejares com a representação dos "Trabalhos de Hércules", datáveis do século XVII e XVIII.

⁴⁶⁹ São múltiplas as versões em torno dos "Trabalhos de Hércules", como referimos. Gostaríamos de dar voz à versão que nos dá Paléfato, em *Acerca das histórias inacreditáveis*. na sua tentativa de racionalização do Mito: XXXVIII. Acerca da Hidra

"Acerca da Hidra de Lerna diz-se que era uma serpente com cinquenta cabeças e um corpo. Quando Héracles lhe cortava uma cabeça, duas nasciam. Então, um caranguejo veio em socorro da Hidra e lolau defendeu Héracles, quando o caranguejo defendia a Hidra. Se alguém for persuadido de que alguma daquelas coisas aconteceu, é tolo, pois tal visão é ridícula. Como é que Héracles não era devorado ou lhe era infligida dor pelas restantes cabeças, quando este cortava uma delas? O que aconteceu foi isto. Lerno era rei de uma terra, e a terra recebeu o nome dele (naquele tempo todos os homens moravam dentro de povoações, mas agora os Argivos possuem essa terra).

Nesse tempo, as cidades eram Argos, Micenas, Tirrénia e Lerna e existia um rei que mandava sobre cada uma daquelas terras. Os reis de Argos e Tirrénia estavam submetidos a Euristeu, filho de Esténelo, o filho de Perseu, pois ele tinha Micenas, o reino maior e com mais homens. Mas Lerno não consentiu em submeter-se a ele. Por essa razão Euristeu começou uma guerra contra este. Lerno tinha, na entrada da sua terra, um forte, e cinquenta arqueiros corajosos protegiam-no. Estes ficavam sobre a torre noite e dia sem interrupção. O nome do forte era Hidra. Então Euristeu enviou Héracles para destruir o forte. Os homens que estavam com Héracles, atearam fogo sobre os arqueiros que estavam na torre. Quando algum tombava ferido, dois arqueiros subiam no lugar no lugar de um só, porque o primeiro a ser morto era muito valente. Quando Lerno estava a ser pressionado por Héracles na batalha, contratou mercenários Cários".

⁴⁷⁰ [RAIZ](#)

Assim, nos quatros espaços que seleccionámos Hércules está presente, sendo figurado com a Hidra de Lerna no Jardim da Cascata (gruta central) do Palácio de Belém, uma estátua da autoria de Giuseppe Gaggini (Navarrete Orcera, 2021, p. 102).

No Museu Nacional dos Coches Hércules surge representado como "Virtude Heróica", representada por Hércules adormecido no trono e com a pele do leão de Nemeia, no coche de D. João V, e como alegoria dos Lusitanos, no Coche de D. Maria Francisca).

Também está presente, embora não figurado, no Coche Maria Benedita, através do mito de Dejanira, "filha de Eneu", a quem Apolodoro se refere (Bibl. Liv. II. 7. 6) como já antes mencionámos, bem como figurando como alegoria da Pátria, na mesma viatura.



Fig. 191 - Painel IX do Mosaico das Musas com a representação de Hércules enfurecido. MNA Nº Inv. 999.149.1. *Villa* romana de Torre de Palma, Monforte

Fig. 192 - Baixo-relevo de Hércules. MNA. Nº Inv. 994.5.2

Fig. 193 - Hércules representado como alegoria da Pátria. Coche de D. Francisca Benedita. Museu Nacional dos Coches.

Hércules tem, pois, forte representatividade em território nacional, desde a Época Romana, mas também em períodos posteriores tem ampla expressão literária e iconográfica, entre nós, ao ponto de nos surgir como amiúde como a alegoria da Pátria.

Não esqueçamos os autores latinos clássicos e gregos da época imperial continuam a associar à Hispânia dois trabalhos: os de Gérion e das Hespérides, “uma herança pré-definida pelos Helenos, sem que haja uma preocupação em manter uma lógica de identificação da narrativa com os *realia* (...) e que dizia

respeito à representação do território peninsular como espaço de guerra e de conflito, de alteridade e de ataxia a ordenar” (Rodrigues, 2021, p. 26).

Interessante é ver como Camões e tantos nos nossos escritores e poetas o retomarão em séculos muito mais próximos de nós.

Pertence ao Museu de Évora duas estatuetas de bronze (Nº Inv. ME 4479 e Nº Inv. ME 3333)

Na obra de Navarrete Orcera, já inúmeras vezes mencionada, o autor refere a existência de 45 presenças de Hércules nos Palácios portugueses (séculos XVI a XX).

Em Portugal, Bernardo de Brito na *Monarchia Lusytana* foi pioneiro na construção de uma “Mitologia Nacional” (Fernandes, 2007, p. 144) ⁴⁷¹, como já referimos, e entre os célebres doze trabalhos atribuídos a Hércules, a dois deles é dado como cenário uma região ocidental atlântica, como veremos de seguida, circunstância que foi aproveitada pelos humanistas da Idade Moderna para enriquecer a longevidade das histórias pátrias ou tecer complicadas interpretações políticas, como fez Bernardo de Brito, depois de os cronistas medievais terem incluído aqui e ali referências à pretensa passagem de Hércules e aos seus trabalhos em território peninsular (Mantas, 2014, p. 448).

À importância do mito de Hércules na *Monarquia Lusitana*, dedicou José Sílvio Moreira Fernandes um importante estudo: “Estrutura e função do mito de Hércules na Monarquia Lusitana de Bernardo de Brito”.

Do ponto de vista iconográfico é notória essa influência, chegando a representar a alegoria de Portugal, como aliás se pode confirmar, quer em viaturas hipomóveis, na estatuária ou mesmo em pinturas, como é o caso da pintura do

⁴⁷¹ (Fernandes, 2007 p. 144) " O mito, tal com aparece tratado na *Monarquia Lusitana*, intensifica a sua identificação com Portugal, num processo que resulta plenamente eficaz como reflexo do nacionalismo historicista que o constrói".

"Em todo o caso, parece-nos importante realçar que fica a convicção de que Bernardo de Brito laborou na ideia de não só atribuir notoriedade ao passado de Portugal, pela ligação à antiga Lusitânia, como também de expressar o seu profundo apreço pela sua pátria, tendo adaptado as fábulas mitológicas e, particularmente, a de Hércules, como forma de representação de valores que julgava, por certo, existirem na sua época".

"Estrutura e função do mito de Hércules na *Monarquia Lusitana* de Bernardo de Brito". *Ágora*. (Fernandes, 2007 p. 147)

painel superior traseiro do Coche de D. Maria Francisca Benedita, onde se alude de forma simbólica à Virtude Heróica de Portugal, personificada por Hércules.

Hércules, o herói que matou a temível Hidra, servia perfeitamente para representar a luta do bem contra o mal. Uma associação de ideias que o Santo Ofício não deixou de explorar iconograficamente, transformando a Hidra no mal a combater⁴⁷². Esta associação não se desvaneceu nos séculos seguintes, como podemos verificar na escultura de pendão neoclássico da autoria de Joaquim Machado de Castro (1731-1822) responsável por várias esculturas alegóricas que adornam o vestíbulo nascente do palácio, aqui como personificação da Perseverança (1817).

Estas associações fazem-nos lembrar épocas distantes, quando vários imperadores se identificaram com Hércules, surgindo a partir de 100 cunhagens de áureos e denários com Hércules figurado, como o comprovam alguns numismas do acervo do MNA, bem como medalhões. “Ainda como Caesar, Carino teria cunhado moeda com a imagem de Hércules, associada VIRTUS do imperador Caro, seu pai; já Augustus fora representado com a legenda VIRTUS AVGVSTOR[um] a ser coroado por Hércules e a entregar a Vitória a Caro, coroado pelo Sol; em outras moedas, Caro, como imperator senior, fora também associado a Júpiter, o pai de Hércules. (...) É sabido que, na Antiguidade, os heróis foram com frequência motivo de imitação e emulação, funcionando como exemplo de uma humanidade superlativa cujos valores e acções foram transmitidos de geração em geração ao longo de vários séculos. Ora, uma das mais singulares características do mundo antigo, sobretudo após Alexandre, foi o surgimento de uma nova espécie de heróis actualizados na figura de reis ou imperadores. Para muitos destes, não deixaria por certo de ser expectável a sua própria divinização *post mortem*, frequentemente já anunciada por uma filiação divina (Furtado, 2012,152)

⁴⁷² “Additionally, in the late eighteenth century, the Portuguese House of Braganza adopted also the Hercules fighting the Hydra imagery to represent the monarch D. Joseph [1714|1750-1777] Despite the use of the Portuguese sculptor Joaquim Machado de Castro [1731-1822], when he conceived the royal equestrian statue, of simple snakes, over some thorns, to exemplify the King’s political enemies and material difficulties during the reconstruction of the city of Lisbon, after the 1755 earthquake, an engraving that illustrates the expulsion of the Jesuits from Portugal, in 1759, presents intentionally the King dressed as Hercules defeating a Jesuit-Hydra, where each snake has a biretta in the head” (Pacheco, s/d, p. 27).

A genealogia de Héracles é já referida na *Teogonia*.

“E Alcmena gerou o forte Héracles, / Unida com amor a Zeus que amontoa as nuvens”

Hesíodo, *Teogonia* vv. 943-44.

Píndaro, na II *Ode Olímpica*, atribui a criação dos Jogos Olímpicos a Héracles, sendo esta ideia corroborada por Apolodoro (*Bibl.* Liv. II. 7.2).

No Liv. IV da *Biblioteca Histórica* (IV, 11-26) Diodoro narra todo o (longo) mito de Héracles, começando com a genealogia, nascimento, infância e educação, bem como aos “Trabalhos”.

Nos *Catasterismos* de Eratóstenes de Cirene (4. Hércules) afirma-se que “Zeus o considerou digno de recordação, motivo pelo que colocou a sua figura entre as estrelas”⁴⁷³ e que também a Constelação de Leão, uma das mais vistosas, é em memória do primeiro trabalho herói que após matar o Leão de Nemeia passou a usar a sua pele⁴⁷⁴.

Antonino Liberal (Met. 29. Galíntias) faz-nos o relato do nascimento de Héracles: “Quando as contrações para o nascimento de Héracles estavam a avolumar-se em Alcmena, as Moiras e Ilítia, a título de favor a Hera, mantinham Alcmena em contínuas dores de parto. Elas permaneciam sentadas, cada uma mantendo os seus braços cruzados. Galíntias, temendo que as dores de parto levassem Alcmena à loucura, dirigiu-se aos Fados e a Ilítia, anunciando que, por vontade de Zeus, Alcmena dera à luz um rapaz e que as prerrogativas delas tinham sido abolidas. Face a isto, é claro que os Fados ficaram consternados e de imediato afrouxaram as suas mãos. As dores de Alcmena cessaram de imediato e Héracles nasceu”.

Na tradição greco-romana, a presença de Hércules no Ocidente estava associada a um dos “Trabalhos”, a luta contra o monstro Gérion, que viveria numa mítica ilha próxima à Líbia chamada Erítia, perto do Oceano (Apolo,

⁴⁷³Tradução livre a partir da versão castelhana de Eratóstenes: *Milologia do Firmamento* (*Catasterismos* 4. Hércules), segundo introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra.

⁴⁷⁴ Eratóstenes: *Milologia do Firmamento* (*Catasterismos* 12. Leão)

Biblioteca. Liv. II.5.10), para lhe roubar o gado. É nesse episódio que Hércules teria levantado duas colunas (Apolod. Bibl. Liv. II.5.12).

O poeta do período helenístico Mosco de Siracusa dá-nos, no século II a.C., pormenores deste episódio em que “ele matou os filhos e arrebatou a querida vida, / enlouquecido na casa cheia de sangue”.⁴⁷⁵

Apolodoro, na *Biblioteca*, refere de forma clara e concisa⁴⁷⁶ os “Trabalhos de Hércules” que se seguiram à sua fase de loucura, provocada pelos ciúmes de Hera (*Biblioteca*. Liv. II.5.1-12) e posteriores à sua consulta no templo de Delfos, onde a pitonisa o nomeia, pela primeira vez como Héracles (Apolod. Bibl. Liv. II.5.19).

A loucura de Hércules, fruto do ciúme de Hera, e que conduziu à morte dos seus próprios filhos é referida por Apolodoro (Bibl. Liv.II.12). Nessa versão afirma-se que Hércules deitou os filhos ao fogo e “por elle se condeno a símismo al exilio” e também em Higino, nas suas *Fabulae*⁴⁷⁷.

Higino dedica aos “Trabalhos de Hércules”, várias das duas XXIX (*Fabulae*, XXIX, XXX, XXXI), relatando as peripécias do herói, desde o seu nascimento O episódio da morte de Mégara e dos seus filhos, quando o herói é “vítima de um ataque de loucura”, também nos é relatado por Higino (FAB. XXXII)

Fama

⁴⁷⁵ “Audaz, com os arcos, dons do próprio Apolo, / e as setas terríveis de alguma Sorte ou Fúria, / ele matou os filhos e arrebatou a querida vida, / enlouquecido na casa cheia de sangue. / Com os meus olhos, miseranda, eu os vi / golpeados pelo pai. A visão não veio por outro. / Chamaram longamente a mãe, mas não pude / socorrê-los, já que o invencível mal se aproximava” Pseudo-Mosco, Megara vv.13-20.

⁴⁷⁶ Pena, A. (ed. 2025). *A Biblioteca de Apolodoro*, Introdução, p. 16

⁴⁷⁷ Higino. *Fabulae*. XXXII. “Mégara”.

“Cuando Hércules fue enviado por el rey Euristeo ante el perro de tres cabezas, y Lico, hijo de Neptuno, creyó que aquél había perecido, quiso matar a su esposa Mégara, hija de Creonte, y a sus hijos Terímaco y Ofites, y apoderarse del trono.

Hércules se presentó allí y mató a Lico. Más tarde, víctima de un ataque de locura provocado por Juno, mató a Mégara y a sus propios hijos Terímaco y Ofites.

Cuando la cordura volvió a su mente, solicitó de Apolo que se le diera una respuesta sobre cómo debía expiar el crimen. Dado que Apolo no quiso ofrecerle respuesta alguna, Hércules: airado - arrebató de su templo el trípode, que después tuvo que devolver por mandato de Júpiter, y éste ordenó a Apolo que le otorgara un vaticinio aunque no quisiera”.



Fig. 194 Coche da coroação de Lisboa.
A Fama coroa com a *cornona muralis* vai glorificar Lysia

A Fama é também uma representação recorrente na iconografia de vários palácios e mesmo nos coches reais, lembrando quer o Coche de D. João V, que acima referimos, e no Coche da Coroação de Lisboa.

Como portadora de boas novas, é representada iconograficamente sob a figura de uma mulher formosa a tocar trombeta. Como propagadora da mentira, identifica-se com a Calúnia.

A Fama já era identificada na Eneida. (Aen. IV, 173 e ss)⁴⁷⁸

A Fama, ou “Rumor”, como é denominada em Ovídio, (Met. Liv. XII, v. 41)⁴⁷⁹ era a mensageira de Júpiter. Os romanos descreviam-na como um monstro com

⁴⁷⁸ “a Fama - mais veloz do que ela não existe outra desgraça: / andar dá-lhe vigor e ganha forças na viagem / (...) um monstro horrendo, disforme, com tantas penas no corpo / Quantos olhos vigilantes debaixo delas: coisa fantástica! -, / Outras tantas línguas, outras tantas bocas a falar, outras tantas orelhas espetadas. / De noite voa entre o céu e a terra pelas sombras / com alarido, e nunca fecha os olhos ao à doçura do sono; / de dia, põe-se de guarda, ou no cimo de tectos altaneiros / ou no alto das torres, e apavora as grandes cidades, / tão apostada em apregoar coisas fingidas e tortuosas, quanto a verdade. / Comprazia-se em encher os ouvidos do povo com boatos de vário género; / E com força igual, apregoava realidade e fantasia”

Eneida (ed. 2020). IV, 173 e ss.

⁴⁷⁹ “NO CENTRO do mundo há um lugar situado entre as terras, / o mar e as regiões celestes, os limites do tríplice universo. / (...) Mora ali o Rumor. Escolhera casa para si no alto da cidadela. / À mansão proporcionou entradas sem conta e mil aberturas, / mas com portas nenhuma fechou os umbrais: de noite e de dia / permanece escancarada. É toda feita de bronze ressonante: / ela vibra toda, e ecoa as palavras todas, e repete o que ouve. / Lá dentro não há sossego nem silêncio em parte alguma. / Não é porém, um clamor, mas antes um murmurar baixinho, / tal como costumam soar as ondas do mar quando se ouvem / ao longe, ou como o som do troar dos derradeiros trovões / quando Júpiter faz ribombar as negras nuvens. / O átrio

asas e muitos olhos e orelhas, que ecoava pelo mundo todas as novidades, verdadeiras ou falsas. Residia num palácio nos confins da terra, do mar e do céu de onde se “avista tudo o que acontece em qualquer sítio, mesmo no mais distante, e todas as vozes lhe chegam às orelhas ocas”.



Fig. 195 - A Fama Coroando Euterpe Nº Inv. Pin 52

José Malhoa. Século XIX. Museu José Malhoa

formiga de gente, vêm em vão, multidão insubstancial, / e por toda a parte vagueiam milhares de rumores, falsidades / à mistura com verdades, e fazem rebolar conversas confusas”.
Ovídio, *Metamorfoses*, Livro XII. vv. 39-63.

Conclusão

Como referido ao longo desta tese, encontramos elementos mitológicos em todas as expressões artísticas e materiais de suporte. Por esse motivo, tivemos de nos circunscrever a espaços concretos e a mitos específicos, tentando, deste modo, realizar uma “arqueologia” das suas representações, em contexto dos quatro museus seleccionados.

Trata-se de um trabalho que requereu, por um lado, uma leitura alargada, não só das narrativas mitológicas, mas também sobre os espaços onde se encontram representadas. Por outro, exigiu uma focalização precisa dos objectivos que nos propusemos alcançar, relacionados com a “Comunicação em Museus”

Analisar a génese dos mitos foi tarefa árdua, e compreender o seu percurso ao longo dos séculos revelou-se extremamente complexo, motivo pelo qual o trabalho sofreu sucessivos ajustes, ao longo do tempo, diríamos melhor, até ao decidirmos colocar um ponto final a esta fase de trabalho, tanto mais que a perspectivamos para o futuro.

O tema escolhido “A Comunicação. Mitologia nos Museus” tem, obviamente, relação directa com os muitos anos dedicados a esta temática. Contudo, apesar de a experiência adquirida ter sido aparentemente facilitadora, acabou por demonstrar-se uma das maiores dificuldades no processo da elaboração da tese, dada a quantidade de informação reunida, ao longo do tempo, e, há que confessá-lo, o receio de a perder, no momento de fazer uma selecção.

Para além disso, são coisas muito distintas: uma, a da experiência, em torno do reconhecimento e caracterização da presença de elementos mitológicos em espaços públicos, através de múltiplas conferências, visitas temáticas ou da elaboração de materiais de divulgação; outra é a reflexão aprofundada sobre essa mesma experiência, que viabilize uma mais estruturada e diversa forma de delinear novos objectivos que deverão nortear iniciativas futuras. Penso que é comum a muitos de nós o sentimento de que, quando tentamos selar um

trabalho, seria o momento em que estaríamos em condições de o começar novamente.

No que respeita à identificação do objecto de estudo, será fácil concluir, portanto, que resulta parcialmente de um percurso de trabalho em que a comunicação e a mitologia se foram aproximando, como forma de narrar histórias complexas, mas que podem ser descodificadas pelos diversos indivíduos que partilham as vivências nos museus.

E os Museus são, sem dúvida, lugares de excelência, quer no que respeita às potencialidades dos seus acervos, bem como no que se refere às possibilidades de comunicação. Foi por termos consciência disso que os escolhemos, como lugar de estudo e de partilha das narrativas mitológicas. Em todos os espaços escolhidos, estão representadas as divindades e as narrativas mitológicas criadas em seu torno.

E o museu é o lugar onde se conservam fragmentos de memória, é também o local o local comunicante por excelência, que deve partilhar informação sobre os seus acervos; a história da própria instituição; os serviços de que dispõe, as actividades que promove, não descurando e as acessibilidades; nem a capacidade de envolver as pessoas.

A criação de redes - tanto de leitura e interpretação, como de análise dos museus tratados e das suas respectivas colecções - foi fundamental, pois só estas viabilizaram grande parte do trabalho prático efectuado, com múltiplas iniciativas já realizadas em parceria, mas que esperamos venham a ampliar-se.

Assim, pretendemos, numa fase posterior, dar continuidade à criação de outras redes envolvendo novas geografias e parcerias, incluindo museus, universidades, associações e municípios. Foi, entretanto, firmado um acordo de colaboração com uma equipa no Rio de Janeiro dedicada à divulgação das narrativas mitológicas junto de alunos de vários ciclos escolares, o Projeto *Mitologando*.

Para apoiar a continuidade de trabalho, propomos, desde já, que se fixem os campos a constar de um “banco de dados”, para os acervos que contenham elementos mitológicos, projecto a apresentar ao CIDEHUS, em primeira mão.

O que foi iniciado no contexto desta tese (Anexo IV), consideramos que não é espelho da realidade, pois são muito mais os mitos do que os apresentamos aqui.

Embora as nossas propostas para a comunicação da mitologia em museus apresentem pontos fortes - designadamente a criação de redes e a disponibilização de conteúdos para apoiar a produção de elementos comunicacionais -, existem também algumas limitações importantes. Destaca-se a impossibilidade de realizar alguns dos materiais comunicacionais, como pequenos filmes e novas exposições virtuais. Isso implica a concertação ainda mais profunda de esforços, designadamente com os próprios museus seleccionados. Por isso, em alguns casos, para poder funcionar como um ponto de partida, recorreremos a tecnologias e plataformas digitais que permitissem a construção de materiais de carácter mais ao nosso alcance, como Canva, Google Forms e quizzes. Também utilizámos publicações no *Academia.edu*, onde disponibilizámos parte do trabalho realizado, durante a elaboração da tese, incluindo artigos publicados e conferências realizadas em torno da mitologia, mas, ainda, partilhámos conteúdos relativos acções de formação.

Reconhecemos, como já referido, que o recurso a elementos literários para a caracterização das divindades e seus mitos é fundamental, até para identificar alguns dos elementos iconográficos. No entanto, temendo que se pudesse tornar demasiado exaustiva a leitura de fontes literárias, a um dado momento, sentimos necessidade de inflectir o nosso trabalho, num outro sentido: que grande parte das fontes literárias fosse suporte de enquadramento para a criação de actividades educacionais ou expositivas que se viessem a construir, algumas delas apresentadas no Anexo III. Nesse mesmo anexo, daremos conta da tipologia de actividades em que participámos, visando o melhor conhecimento das narrativas mitológicas, bem como a sua partilha com comunidades diversificadas, desde acções de formação, visitas temáticas, conferências, à elaboração de elementos comunicacionais (quizzes, exposições virtuais) e mesmo à participação na organização de um “Encontro de Mitologias”, que teve lugar na Faculdade de Letras de Lisboa, a 10 e 11 de Outubro de 2025.

Temos também consciência de que alguns capítulos possam apresentar assimetrias, seja em termos de extensão, seja no grau de aprofundamento. Isso deve-se, por um lado, à longa caminhada de trabalho em áreas concretas, incluindo múltiplas iniciativas práticas, e, por outro, à necessidade que sentimos de aprofundar a “arqueologia do mito”, para que melhor pudéssemos compreender a sua plasticidade e das suas representações em tempos diferentes.

Saliento que o resultado, com os seus aspetos positivos e negativos, dependeu fortemente das relações estreitas com outras instituições, nomeadamente os museus analisados, e outros que permitiram uma visão mais ampla, bem como com associações, de que destacamos a Associação Clenardus.

Um dos objetivos centrais desta tese foi precisamente estabelecer a comunicação não apenas entre entidades que gerem museus, mas também no âmbito do conhecimento e da investigação.

É nossa intenção que, futuramente, e na sequência deste levantamento, se possam formalizar protocolos com universidades, institutos, municípios ou associações, de forma a dar continuidade a esta tarefa.

Resta-nos continuar o caminho de estreitamento com essas entidades e, particularmente, com os museus, no sentido de aprofundar este trabalho e criar condições para que a investigação dos seus acervos mitológicos se possa

Da nossa parte ficou o testemunho e, para além dele, um repto, pois é um tema que merece, do nosso ponto de vista, um maior e melhor aprofundamento, pela riqueza de que se reveste o mito, mas ainda pela capacidade que os museus têm de responder aos seus desígnios de conservação, de conhecimento e de comunicação, aqui entendida no sentido mais lato da partilha, onde as narrativas mitológicas podem desempenhar um papel fundamental.

Bibliografia

Artigos

Abreu, S. M. (2004). De Roma a Évora, com André de Resende: Cidade e Património na História da Antiguidade da cidade de Évora. Associação Portuguesa de Historiadores da Arte (APHA). *Boletim* 2. pp. 1-18.

Aguilar, Yanina (2018). Los museos y sus públicos. *Revista Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-Áridos, Artículos Originales*, Vol. XI. 110-119.

Disponível em

https://www.academia.edu/36594177/LOS_MUSEOS_Y_SUS_P%C3%9ABLIC_OS?nav_from=b1b2c5c1-1611-45ee-8bc5-633b85c5b42e

Acesso em 08.03.2025.

Alarcão, J. (1989). Recensões Bibliográficas, *Conimbriga*, Vol. 28, Universidade de Coimbra, 243-245.

Alarcão, J. (2020). O verão nos mosaicos romanos. *Kairós*.s/p.

Alves, F. O. (2007). O Labirinto no Mosaico Pavimental Romano. *Revista de História da Arte*. Disponível em

https://run.unl.pt/bitstream/10362/12471/1/ART_3_ALVES.pdf

Alfaro Giner, C. (1996). Entalles y Camafeos de la Universitat de València. *Estudis Numismàtics Valencians*, nº 7. València.

Alonso-Alonso, M^a Á. (2023): *Bona Dea*, une divinité pour soigner l'œil malade ? *Pallas*, 122. 33-51.

Disponível em [\(6\) Bona Dea, une divinité pour soigner l'oeil malade](#)

Acesso em 10.03.2025.

Alvar Nuño, A. (2012). Envidia y fascinación: el mal de ojo en el occidente romano. Universidad de Huelva. 2012

Disponível em <http://hdl.handle.net/10272/6727>

Acesso em 10.03.2025

Amado, N. (2021). Vénus e Adónis: a génese da heteronímia pessoana. In R. C. Fonseca, R. Nobre, & M. L. Resende (Eds.), *A literatura clássica ou os clássicos na literatura: presenças clássicas nas literaturas de língua portuguesa* Vol. 5. Edições Humus. 233-249.

Alvarez Martínez, J. M. (1990). La iconografía de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos. Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana. Museo de Guadalajara los días 27 y 28 de Abril de 1990 pp

Disponível em

[https://www.academia.edu/6196326/La iconografia de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos](https://www.academia.edu/6196326/La_iconografia_de_Orfeo_en_los_mosaicos_hispanorromanos)

Acesso em 15.12.2024

Ambrósio, R. (2002). Cícero e a História, *Revista de História* 147. pp: 09-31.

Anastácio, V. e Ornellas e Castro, Inês (2010). Sobrevivências clássicas e releituras modernas na Pastoral de Alcipe. *Géneros Literários. Continuidades e rupturas da Antiguidade aos nossos dias*. Centro de Estudos Clássivos. Faculdade de Letras de Lisboa. pp. 101-112).

Disponível em [Cícero e a história | Revista de História](#)

Acesso em 25.08.2025

Antas, M. N. (2014). Plano de Comunicação do Museu Nacional de Arqueologia. EME / EuroVision: Museums Exhibiting Europe.

Antas, M. N. (2023). Museus, comunicação, mediação e educação patrimonial in Feio, M., Antas, M., Medvedec, Arijana, Nogueira, Clmentina, coord. (2023) *Educação e Museus: uma visão intercultural, inclusiva e integrada*. Edições Piaget. Lisboa

António, J. (2015). Alexandre o Grande e a Batalha de Hidaspes. O mosaico do *triclinium* da Casa de Medusa *Abelteriun*. Vol. II. Nº 1. 52-71

Ângelo, M. J., D'Encarnação, J. (2008). Epígrafes votivas da Torre dos Namorados (Quintas da Torre, Vale Prazeres, Fundação). *Conimbriga*. XLVII 175-183

Antunes, C. L. B. (2015). 26 *Hinos Homéricos*. (2015). *Cadernos De Literatura Em Tradução*, 15, 13-24.

Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.i15p13-24>

Acesso em 27.08.2025

Arcella, L. (2013). Apolo y Dionisos: la Música de los Dioses. *Praxis Filosófica*. Nueva serie, No. 37, julio-diciembre. Universidad del Valle. 95: 125.

Disponível em

https://www.researchgate.net/publication/335446593_APOLO_Y_DIONISOS_LA_MUSICA_DE_LOS_DIOSES?fbclid=IwY2xjawJE8OleHRuA2FlbQlxMQABHRH3o9ZtM2xeWLp-Ax58jXTjRzwgV34Cds0q6WzIQzpiCPDBgiy2_Xn9IQ_aem_643EtbSncm5HlgrvByx0jw

Acesso em 17.03.2025

Avelar Moreira, A. S. C. (2014). Sociedade e Mito Na Tragédia Grega *Alétheia* *Revista de Estudos sobre Antiguidade e Medievo*. Volume 9, n. 1. 12-20.

Azevedo, C., (1962). Estatuária de Chumbo - Palácio de Queluz, Boletim DGEMN nº 110, Lisboa.

Baglioni, I. (2017). La politica religiosa di Augusto. Leosservazioni di Raffaele Pettazzoni. In Baglioni, I. (a cura di), *Saeculum aureum. Tradizione e innovazione nella religione romana di época augustea. La vita religiosa a Roma all'epocadi Augusto*. Roma. II. 15-34. Disponível em

https://www.academia.edu/35249133/La_politica_religiosa_di_Augusto_Le_osservazioni_di_Raffaele_Pettazzoni_in_I_Baglioni_a_cura_di_Saeculum_Aureum_Tradizione_e_innovazione_nella_religione_romana_di_epoca_augustea_vol_1_Edizioni_Quasar_Roma_2016_pp_15_32

Acesso em 09.07.2024

Barata, M. F. (2018). O Tesouro romano de Lameira Larga. Penamacor. *Revista Ebvrobriça*, IX, Fundação. 53-60.

Disponível em

https://www.academia.edu/5459793/O_Tesouro_da_Lameira_Larga_Penamacor_Revista_Ebvrobriça_IX_Fund%C3%A3o_2018

Barata, M. F. (2018). Espécies animais de Miróbriga e suas referências bibliográficas e mitológicas. *Abelterium* IV. Alter do Chão.

Barata, M. F. (2018). Espécies Vegetais de Miróbriga e suas referências bibliográficas e Mitológicas. *Abelterium*. Alter do Chão.

Barata, M. F. (2021). A Violência entre as Divindades: as Mulheres como Espelho. *Mythos - Revista de História Antiga e Medieval*. Ano V, Número II. 122-149.

Disponível em [\(27\) «A Violência entre os deuses da Antiguidade: a Mulher como espelho». Mythos - Revista de História Antiga e Medieval. Ano V, Número II](#)

Barata, M. F. (2021). *Aprender mitologia nos museus, palácios e jardins*. Revista Heródoto, 12(1), 45-63.

Disponível em

<https://periodicos.unifesp.br/index.php/herodoto/article/view/13760>

Barata, M. F. (2025). *A Comunicação. Mitologia nos museus. Problematização*. Revista Heródoto, 16(2), pp- 101-118.

<https://periodicos.unifesp.br/index.php/herodoto/article/view/20082>

Acesso em 05.01.2025

Barata, F. (2018). No Tempo em que as Flores e os Animais falavam. A Mitologia através da Fauna e da Flora. Comunicação apresentada no ciclo de conferências sobre Mitologia Clássica, promovida pela Associação CLENARDVS - Promoção e Ensino da Cultura e Línguas Clássicas e a Escola Secundária de Camões, em parceria com o Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Disponível em

[https://www.academia.edu/40996597/NO TEMPO EM QUE AS FLORES E OS ANIMAIS FALAVAM A MITOLOGIA ATRAV%C3%89S DA FAUNA E DA FLORA](https://www.academia.edu/40996597/NO_TEMPO_EM_QUE_AS_FLORES_E_OS_ANIMAIS_FALAVAM_A_MITOLOGIA_ATRAV%C3%89S_DA_FAUNA_E_DA_FLORA)

Acesso em 02.09.2025

Barata, M. F. (2017). Da Religião e da Magia em Roma. *Abelterium*. Volume III. 9-36.

Acesso em 06.07.2024

Barata, M. F. e Mourão, C. (2019). Silvano y Silvanos. Reflexiones en torno a la imagen de un numen syluarum en contexto lusitano. *Imágenes, lengua y creencias en Lusitania romana*. Editado por Jorge Tomás García e Vanessa Del Prete. Archaeopress Publishing Ltd. 165-177.

Disponível em

[https://www.academia.edu/42891657/Silvano y Silvanos Reflexiones en torno o a la imagen de un numen syluarum en contexto lusitano](https://www.academia.edu/42891657/Silvano_y_Silvanos_Reflexiones_en_torno_a_la_imagen_de_un_numen_syluarum_en_contexto_lusitano)

Acesso em 02.01.2025.

Barbosa, M. J. S. (2007). Edições Humanistas da *Naturalis Historia* de Plínio. In *Os clássicos no tempo: Plínio o Velho, e o Humanismo Português*. Centro de Estudos Clássicos.

Barros, G. N. M. (2008). Platão: Mito e *Paideia*. FEUSP *Notandum Libro 10* CEMOrOC-Feusp / IJI-Universidade do Porto.

Basques, M. (2012). Claude LÉVI-STRAUSS. O homem nu. Mitológicas IV. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Volume: 27. Resenhas. Número: 79, 209- 212.

Baudrillard, J. (1991). Simulacro e simulação. Relógio d'Água.

Benjamin, W (2013). Escritos sobre mito e linguagem. Editora 34.

Benjamin, W (2013). Escritos sobre mito e linguagem. Editora 34.

Berbara, M. (2006). Francisco de Hollanda e a Teoria Artística michelangiana. *Anais do II Encontro de História da Arte*. IFCH/Unicamp. 55-70

Disponível em [Microsoft Word - BERBARA, Maria.FRANCISCO DE HOLLANDA E A “TEORIA ARTÍSTICA” MICHELANGIANA.doc](#)

Acesso em 25.08.2025.

Barbieri, P. (2019). Os Mitos imitam os próprios deuses. Projeto alegórico e apropriações mitológicas em Sobre os deuses e o mundo, de Salústio. *Boletim de Estudos Clássicos*, (64). 55-81.

Disponível em https://doi.org/10.14195/2183-7260_64_4

Acesso em 03.07.2025.

Beltrán Fortes & Rodríguez Oliva (2029) Esculturas hispanorromanas de divinidades en el sur de la Península Ibérica. *Iberia Archaeologica* 20. Deutsches Archäologisches Institut. 225-252.

Disponível em [\(16\) Esculturas hispanorromanas de divinidades en el sur de la Península Ibérica](#)

Acesso em 22.09.2025.

Beltrão da Rosa, C. (2011). *Terminalia*: Fronteiras e Espaço Sagrado. Rio de Janeiro: PHOÏNIX, 17-2: 82-99. Disponível em

https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/33097/1/Phoenix17-2_artigo6.pdf?ln=pt-pt

Bengala Gálan, M. (2010). En torno a Augusta Emerita: *urbs, suburbium y territorium*, J.M. Álvarez Martínez y P. Mateos Cruz (eds.), *Actas Congreso Internacional: 1910-2010. El yacimiento emeritense*, Mérida. pp: 247-266

Bengala Gálan, M. (2014). Árboles en la ciudad romana: embrujo y simbología del platanus. *Homenaje a Ricardo Olmos*. Asociación Cultural Hispano-Helénica. Madrid. pp: 187-191.

Bermejo Barrera, J. (1981). Los objetos y los mitos. Consideraciones acerca del valor de la iconografía como fuente para el estudio de la difusión cultural en el mundo antiguo, en *La religión romana en Hispania*. Madrid. 427-437.

Bermejo Barrera, J. (1991). Los mitos griegos y la Hispania antigua: consideraciones metodológicas. *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Antigua*, serie II, 4. 85-106.

Bernardes, J. P. (2022). O Sarcófago das Musas do Museu do Carmo (Lisboa): contexto arqueológico e social. *Escultura Romana na Hispânia. Atas do X Encontro Internacional de Escultura Romana na Hispânia*, realizado em Faro e Mértola de 27 a 29 de outubro de 2022

Disponível em

<https://sapientia.ualg.pt/entities/publication/7f4cf6dc-0936-4d8e-9a3b-5d29f4d85f49/full>

Acesso em 05.02.2025.

Bessone, S. (2008). De passeio com deuses e heróis in *Actas do Colóquio Internacional Mytos*, 103-118.

Bettencourt Pires, M. A., Esperança Pina, M., Esperança Pina, J. A. (2005). A lenda de Apolo e Mársias. Representações Artísticas e Estudos de Anatomia de Superfície. *ActaMedPort* 18: Departamentos de Anatomia e de História da Medicina. Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa. 371-37.

Disponível em [2498 \(unl.pt\)](#). Acesso em 27.09.2024.

Bilou, F. "A obra de Gabriel del Barco no Convento do Espinheiro, em Évora (1689)"

(31) A obra de Gabriel del Barco no Convento do Espinheiro, em Évora (1689) | Francisco Bilou - Academia.edu

Acesso em 25.09.2027

Bondioli, Nelson (2012): "Religião, Poder e Crença em Roma no séc. I d.C." *Revista Chrônidas*, v. I, 31-44

Disponível em

[https://www.academia.edu/5487232/Religi%C3%A3o Poder e Cren%C3%A7a em Roma no s%C3%A9c I d C](https://www.academia.edu/5487232/Religi%C3%A3o_Poder_e_Cren%C3%A7a_em_Roma_no_s%C3%A9c_I_d_C)

Acesso em 1.01.2025.

Bogdan, G. (2016). Forjar la identidad romana: algunas observaciones sobre la sistematización religiosa en *Antiquitates rerum divinarum* de M. T. Varrón. *Praesentia* 17. 1-15.

https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/95343/Forjar_la_identidad_romana_algunas_observaciones_sobre_la_sistematizaci%C3%B3n_religiosa_en_Antiquitates_Rerum_Divinarum_de_M._T._Varr%C3%B3n.e07124ae-b662-4741-9066-4f2a3611befe_A.pdf-PDFA.pdf?sequence=1

Acesso em 06.10.2024.

Bogdan, G. (2020). La discusión sobre la forma de los dioses a fines de la República: Antropomorfismo, representación e imágenes de culto en *Antiquitates rerum divinarum* de Varrón y en *De natura deorum II* de Cicerón. Beltrao, C. y Santangelo F. (eds.). (2020). *Estátuas na Religiao Romana*. Universidad de Coimbra, Classica Digitalia, 47-63.

Disponível em <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.6685/pm.6685.pdf>

Acesso em 06.10.2024.

Bonfá, D. (2016). *Antiguidade, Identidade e os Usos do Passado*. *Revista Est. Fil. e Hist. da Antiguidade*. nº 30. Campinas. 11-32.

Blázquez Martínez, J. M. (1982). El Sincretismo en la Hispania Romana entre las Religiones Indigenas, Griega, Romana, Fenicia y Mistericas. *La Religion Romana en Hispania*. Subdirección General de Arqueologia del Ministerio de Cultura, 179-221. Madrid.

Blázquez Martínez, J. M. (2007). El mito griego de Leda y el Cisne en los mosaicos hispanos del Bajo Imperio y en la pintura europea. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 1-10.

Disponível em <el-mito-griego-de-leda-y-el-cisne-en-los-mosaicos-hispanos-del-bajo-imperio-y-en-la-pintura-europea-0.pdf>

Acesso em 14.07.2025.

Blázquez Martínez, J. M., Garcia-Gelabert, M. (2003). Mitos hispânicos, in J. Martínez-Pinna (eds.), *Mito y ritual en el antiguo occidente mediterráneo*. Málaga, 197-220.

Blázquez Martínez, J. M., Garcia-Gelabert, M. (1992). Recientes aportaciones al culto de las aguas en la Hispania romana. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, H. Antigua*, t. V. 21-66

Disponível em [\(PDF\) Recientes aportaciones al culto de las aguas en la Hispania romana](#)

Acesso em 15.08.2025.

Blázquez Martínez, J. M. (1980). Los mosaicos romanos de Torre de Palma. Monforte (Portugal), *AEspA* 53, 125 ss.

Blázquez Martínez, J. M. (1981). *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*. Madrid.

Blázquez Martínez, J. M. (1982). *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*. Madrid.

Blázquez Martínez, J. M. (1982). Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia. Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca. Madrid.

Blázquez Martínez, J. M. (1982). El mosaico con el triunfo de Dioniso de la villa romana de Baños de Valdearados (Burgos), Hom. Sáenz. de Buruaga. Madrid. p. 407 e ss

Blázquez Martínez, J. M. (2000). Mitos clásicos en la pintura moderna *Anales de Historia del Arte Mitos clásicos en la pintura moderna*. IO: i55N: 0214-6452. 247-281.

Bondioli, N. (2012). Religião, Poder e Crença em Roma no séc. I d.C. *Revista Chrônidas*, v. I, 31-44

Disponível em

[https://www.academia.edu/5487232/Religi%C3%A3o Poder e Cren%C3%A7a em Roma no s%C3%A9c I d C](https://www.academia.edu/5487232/Religi%C3%A3o_Poder_e_Cren%C3%A7a_em_Roma_no_s%C3%A9c_I_d_C)

Acesso em 01.01.2025.

Braga, S. (2015). O Concílio dos Deuses de Cyrillo Volkmar Machado: Análise da Pintura Decorativa no Tecto do Salão de Baile do Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo (Lisboa), in *ARTisON*. Lisboa, Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa, 2015, Nº 1, 100-112.

Disponível em [Repositório da Universidade de Lisboa: O Concílio dos Deuses de Cyrillo Volkmar Machado: Análise da pintura decorativa no tecto do Salão de Baile do Palácio Barão de Quintela e Conde de Farrobo \(Lisboa\)](#)

Acesso em 03.09.2025.

Branco, A. M. V. B. (2016). A Mitologia grega, uma concepção genial produzida pela Humanidade: os condicionalismos religiosos e históricos na Civilização Helénica. *SPECTRUM*. 59.

Brandão, J. L. L. (2005). Rodrigues, N. S. Mitos e Lendas da Roma Antiga. Livros e Livros. Centro de Estudos Clássicos. Notícias bibliográficas. Lisboa. 207-214.

Disponível em <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/BEC44/20noticiasbibliograficas>

Acesso em 25.08.2025.

Bremmer, J. N. (1990). *Interpretations of Greek Mythology*. Routledge- London.

Bremmer, J. N. (2006). *La Relión Griega. Dioses y hombres: santuarios, rituales y mitos*. Traducción de Lautaro Roig Lanzillotta. Ediciones el Almendro. Córdoba.

Bremmer, J. N. (2009). Myth, Mythology, and Mythography. In: Boys-Stone, G., Graziosi, B. & Vasunia, P. *The Oxford Handbook of Hellenic Studies*. Oxford University Press, 678-686.

Brigola, J. C. P. (2003). Perspetiva histórica da evolução do conceito de Museu em Portugal. Breve história da legislação sobre política museológica em Portugal, *Lugar em Aberto*. Revista da APOM, n.º1. 32-45.

Disponível em [Museus, Património e Ciência. Ensaio de História da Cultura - 6. Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal - Publicações do CIDEHUS](#)

Acesso em 22.09.2025.

Bugalhão, J. (2007). O Sítio Romano de Vale do Mouro/Gravato (Meda). *Almadan* nº 14 (Especial). 157-159.

Burgholzer, G. (1994). Templos *in antis* de la Península Ibérica, *Actas do XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, II, Tarragona, 78-79.

Burke, V., Jorgensen, D., Jorgensen, F.A. (2020). Museums at home: Digital initiatives in response to COVID-19. *Nor. Mus.* 6. 117:123.

Disponível em <https://www.idunn.no/doi/10.18261/issn.2464-2525-2020-02-05>

Bustamante, R. M. C. (2008). Festa das *Lemuria*: os mortos e a religiosidade na Roma Antiga. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. ANPUH. São Paulo, julho 2011 3.

Bustamante, R. M. C. (2008). Auspícios e rituais de adivinhação na Roma Antiga. *Cadernos de Centro de Estudos Interdisciplinares da Antiguidade* (CEIA). Niterói, v. 1, 149-163.

Disponível em

https://www.academia.edu/29398167/AUSP%C3%8DCIOS_E_RITUAIS_DE_A_DIVINHA%C3%87%C3%83O_NA_ROMA_ANTIGA

Acesso em 29.12.2024.

Bustamante, R. M. C. (2009). Ressignificando o Lixo: Análise de um Mosaico de Asarôtos Oïkos da África Romana. *Phoenix*. 15, 2. 99-113.

Disponível em

https://www.academia.edu/44647626/RESSIGNIFICANDO_O_LIXO_ANALISE_DE_UM_MOSAICO_DE_ASAR%C3%94TOS_O%C3%8FKOS_DA_%C3%81FRICA_ROMANA_Regina_Bustamante?fbclid=IwY2xjawH5JMBleHRuA2FlbQIxMAABHRT4C-uTcqY_Sji1WEHatFqD5B7VgC9PwpSsMONbi4tsCfOdo5cYsFd2w_aem_GNjc_oFnUdavcP_3nV6PeOQ

Acesso em 19.01.2025.

Bustamante, R. M. C. (2014). Apaziguando os Mortos Malfazejos na Roma Antiga. *Revista Phoenix*. Rio de Janeiro, 20-2. 109-128.

Disponível em

https://www.academia.edu/44661184/LEMURIA_APAZIGUANDO_OS_MORTOS_MALFAZEJOS_NA_ROMA_ANTIGA

Acesso em 19-01-2025

Bouveiller, E. (2016) *Senatus consultum de Bacchanalibus* (186 BC). *Great Events in Religion. An Encyclopedia of Pivotal Events in Religious History*, vol. 1 (Prehistory to AD 600), eds. F. Curta and A. Holt, ABC - CLIO (Santa Barbara, California - Denver, Colorado), p. 105-106.

[\(62\) Senatusconsultum de Bacchanalibus \(186 BC\).](#)

Acesso em 25.09.2025.

Cabeceiras, M. R. (2007). Conflito de bordados. A restauração augustana e o mito de Aracne na poesia de Ovídio. *Politeia: História e Sociedade*. 59-70.

Disponível em

https://www.academia.edu/1405610/Conflito_de_Bordados_A_Restauracao_Augustana_e_o_Mito_de_Aracne_na_Poesia_de_Ovidio

Acesso em 03.09.2025.

Cabeceiras, M. R. (2008). As Metamorphoses de Ovídio, a Arte Poética na Roma Antiga e os Padrões Épicos. *Revista eletrônica Antiguidade Clássica*. 70-90.

Cabral, J. M. P., Maciel, J. & Nunes, D. (2006). A Estátua de Apolo da *Villa* do Álamo (Museu Nacional de Arqueologia). *O Arqueólogo Português*. Série IV, 24. pp: 349-367.

Cabral, M. E. F. C. (1975). A representação do Crísmo nas lucernas tardias de Tróia (Setúbal). *Setúbal Arqueológica*, 1. Setúbal: MAEDS, 163-168.

Caetano, Joaquim Oliveira e Carvalho, José Alberto Seabra (2004). Os Tetos Pintados do Paço dos Condes de Basto.

Disponível em <https://www.fea.pt/2025-os-tetos-pintados-do-paco-dos-condes-de-basto>

Calvo Martínez, J. L. (1992). La diosa Hécate: un paradigma de sincretismo religioso del helenismo tardío. *Florentia Iliberritana* 3. 72-82.

Disponível em

[\(99+\) La diosa Hécate: un paradigma de sincretismo religioso del helenismo tardío](#)

Acesso em 10.12.2024

Campbell, J. (2001). Temas Mitológicos na Arte e na Literatura Criativa. I As Quatro Funções da Mitologia in *Mitos, sonhos e religião. nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. organizado por Joseph Campbell; tradução de Angela Lobo de Andrade e Bali Lobo de Andrade. Ediouro. Rio de Janeiro.

Disponível em <https://www.maresaudade.org/index.php/filosofia-da-religiao-joseph-campbell?task=download.send&id=134&catid=80&m=0>

Acesso em 15.08.2025.

Cantarella, E. (2016). *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*. Riuniti. Roma.

<https://www.redalyc.org/journal/6017/601767816019/html/>

Canto, A.M. (1997) Epigrafía romana de la Beturia céltica (E.R.B.C.)

Disponível em

[Epigrafía romana de la Beturia céltica \(E.R.B.C.\) : Canto, Alicia Ma. \(Alicia María\) : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

Acesso em 25.08.2025

Canto, A. M. (1994). La “Piedra Escrita” de Diana en Cenicientos (Madrid), y la frontera oriental de Lusitania. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 21, 265–304.

Disponível em <https://www.academia.edu/1075555>

Acesso em 15.09.2025

Carderaro, L. (2021). A arte das musas! Uma introdução às relações entre música e mito na Grécia Antiga. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, vol. 34, núm. 1, 173-185.

Disponível em <https://www.redalyc.org/journal/6017/601767816019/html/>

Acesso em 24.09.2024.

Cardoso, J. (2007). Estácio da Veiga e a Arqueologia: um percurso científico no Portugal oitocentista. *Estudos Arqueológicos de Oeiras*. Volume 14. 293-520

Disponível em

[\(PDF\) Estácio da Veiga e a Arqueologia: um percurso científico no Portugal oitocentista \(researchgate.net\)](#) Acesso em 11.09.2024.

Carneiro, A. (2008). Para uma cartografia dos cultos religiosos no Alto Alentejo em época romana. In *Espaços e Paisagens*. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. III. História, Arqueologia e Arte. 81-97

Disponível em

https://www.academia.edu/86743467/Espa%C3%A7os_e_paisagens_antiguidade_de_cl%C3%A1ssica_e_herancas_contempor%C3%A2neas_Vol_3_Hist%C3%B3ria_Arqueologia_e_Arte

Acesso em 20.08.2025

Caro Baroja, J. (1982). La Religión según Varron y Aplicaciones de sus Ideas en la Hispania Romana, *Religion Romana en Hispania*, Ministerio de Cultura, Madrid. 113 - 149

Cardoso, J. L. (2014). António Inácio Marques da Costa (1857-1933), Setúbal, Tróia e a Arrábida: percurso de um pioneiro dos estudos arqueológicos regionais em Portugal vistos pela correspondência enviada a José Leite de Vasconcelos. *Setúbal Arqueológica*, 15, Setúbal, 11-44.

Carvalho, D. (2020). Crenças, rituais e deuses romanos. *Pátria - Jornal da Comunidade Científica de Língua Portuguesa* | Março 3 ISSN 2184-2957

Disponível em

https://www.academia.edu/42129301/Cren%C3%A7as_rituais_e_deuses_romanos

Acesso em 2.12.2024.

Carvalho A., Barata, M. F., Pimenta, J. & Lázaro, R. (2024). Escultura Romana do Museu Nacional de Arqueologia: Documentar Coleções a propósito das novas propostas expositivas. *Atas do X Encontro Internacional de Escultura Romana na Hispânia*, realizado em Faro e Mértola de 27 a 29 de outubro de 2022. 349-378.

Disponível em

[https://www.academia.edu/124969512/Escultura Romana do Museu Nacional de Arqueologia Documentar Cole%C3%A7%C3%B5es a prop%C3%B3sito das novas propostas expositivas](https://www.academia.edu/124969512/Escultura_Romana_do_Museu_Nacional_de_Arqueologia_Documentar_Cole%C3%A7%C3%B5es_a_prop%C3%B3sito_das_novas_propostas_expositivas)

Acesso em 14.02.2025.

Castelo-Branco, F. (1963). Aspectos e Problemas Arqueológicos de Tróia de Setúbal, in *Revista Ocidente*, Vol. 65. 303-308.

Cavallini, M. C. (2022). Mitologias e história: entre antigos e modernos. *Diálogos*, Maringá-PR, Brasil, v. 26, n. 3, 1-7.

Disponível em <https://doi.org/10.4025/dialogos.v26i3.67485>

Acesso em 22.09.2024.

Cerqueira, F. V. (2020). Retomando a Arqueologia da Imagem: entre iconografia clássica e cultura material. *Revista Brasileira de História*. vol. 40, nº 84. 141-165.

Cerqueira, L. V. L. (2019). Entre os Gregos e o Olimpo: como os Antigos compreendiam e reproduziam o Sagrado. pp: 1-20. Disponível em

<https://fdocumentos.tips/document/entre-os-gregos-e-o-olimp-como-os-antigos-uecebreventossemanadehistoriadafeclescanaistrabalhoscompletosresidem.html?page=18>

Chedin, F. (1992). Il mito di Teseonella propaganda di Augusto, *linera, Scnitionore L. Dos/o*, Padova. 85-94.

Ching, F C. (2010). Experience quality, perceived value, satisfaction and behavioral intentions for heritage tourists. *Tourism Management*. Volume 31, Issue 1, 29-35. Disponível em

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0261517709000338>

Acesso em 03.09.2025.

Coixão, A. S., Oliveira, C. F. e Correia, V. H. (2016). O thiasos báquico rumo ao paraísos. O exemplo do mosaico de Vale do Mouro (Coriscada, Meda). In *Imagens do paraísos nos mosaicos da Hispania* in *Imagens do Paraísos nos mosaicos da Hispânia*. (coord. M. Justino Maciel e Cátia Mourão. Amsterdão. 66-88.

Colombani, C. (2024). Mismidad y alteridade en la Antropologia de Hesíodo. La de-construcción de la vida cultural y las formas de lo a-cósmico. *Cadmo*. Revista de História Antiga. 11 – 29.

Disponível em

https://www.academia.edu/126898926/Cadmo?email_work_card=title

Acesso em 09.01.2025.

Correia, A. P. R. (2005). Azulejos do século XVIII no Palácio de Belém in *Azulejos, estuques e tectos do Palácio de Belém*. Museu da Presidência da República.

Correia, A. P. R. (2007). *Mitologia greco-romana nos azulejos da Casa Museu Verdades Faria*. Lisboa: Edições Colibri / Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UN.Revista do IHA Nº 3.

Correia, A. P. R. (2008). Metamorfoses de Ovídio na Azulejaria Barroca, in *Actas do Colóquio Ovídio: exílio e poesia no bimilenário da relegatio*. Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa. 127-158

Disponível em [Repositório da Universidade de Lisboa: Ovídio: exílio e poesia: leituras ovidianas no bimilenário da relegatio: colóquio internacional, Lisboa, 2007, Junho, 21](#)

Acesso em 22.04.2025.

Correia, A. P. R. (2019). Les représentations des Métamorphoses d'Ovide dans les azulejos baroques portugais. Influence des modèles gravés français. *Anabases* 29. 269-276.

Disponível em

https://www.academia.edu/42494999/_Les_repr%C3%A9sentations_des_M%C3%A9tamorphoses_d_Ovide_dans_les_azulejos_baroques_portugais_Influence_des_mod%C3%A8les_grav%C3%A9s_fran%C3%A7ais_Journ%C3%A9_d%C3%A9tudes_2000_ans_d%C3%A9j%C3%A0_Aspects_de_la_r%C3%A9ception_dOvide_Universit%C3%A8_de_Toulouse_10_octobre_2017_

Acesso em 22-04.2025

Correia, C. N. (2008). Quelques petits souvenirs de Sèvres. Elementos para o estudo do acervo cerâmico do Palácio Nacional da Ajuda. *Revista de Artes Decorativas* nº 2. 85-122

[Quelques petits souvenirs de Sèvres. Elementos para o estudo do acervo cerâmico do Palácio Nacional da Ajuda | Revista de Artes Decorativas](#)

Acesso em: 12.9.2025.

Correia, V. H. (2024). O modelo iconográfico da Minerva de *Collippo* e a sua importância histórica. *Humanitas*66. 309-322. DOI: 10.14195/2183-1718_66_16.

Disponível em

https://www.academia.edu/12102873/O_modelo_iconogr%C3%A1fico_da_Minerva_de_Collippo_e_a_sua_import%C3%A2ncia_hist%C3%B3rica

Acesso em 03.09.2025.

Correia, V. H. (2024). Iconography and ideology in the mosaics of Conimbriga: the point of view of animals. *Anas* 37- 245-262 ISSN:1130-1929.

Disponível em <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/53299>

Acesso em 03.01.2025.

Costa e Tavares (2018). Tragédia e Psicanálise: um ensaio sobre o herói grego. *Trivium* vol.10 no.1 Rio de Janeiro.

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912018000100011#:~:text=Freud%20utilizou%20os%20mitos%2C%20e%20

[principalmente%20a%20mitologia,linhas%20de%20pensamento%20centrais%20para%20a%20teoria%20psicanal%C3%ADtica.](#)

Acesso em 20.08.2025.

COX, George W. Cox (1867). *A manual of mythobgy, in the form of questions and answers* (manual de mitologia en preguntas y respuestas). Londres, Longmans y Compañía.

Disponível em [a manual mytholog 00coxgoog.pdf](#)

Acesso em 15.08.2024.

Furtado, R. (2012). O estranho êxito de um herói falhado: Hércules num império em transição. In E. Suárez de la Torre & M. do C. Fialho (Orgs.), *Mitos e heróis: a expressão do imaginário* Braga: Universidade Católica Portuguesa. 147-162.

Cravinho, G. (2001). Peças Glípticas de Conimbriga, *Conimbriga* XL. Coimbra. 141-198.

Cravinho, G. (2009). A importância da Glíptica, *Revista de Artes Decorativas*, nº 3. Universidade Católica Portuguesa. Porto. 11-30.

Cravinho, G. (2010). Some engraved gems from *Ammaia*, *Pallas*, 83. Toulouse. 13-33.

Cravinho, G. (2015). Espólio funerário de *Ammaia*. A joalharia. *Ad Aeternitatem. Os espólios funerários de Ammaia a partir da colecção Maças do Museu Nacional de Arqueologia*. Universidade de Évora. Évora. 93-141.

Cravinho, G. (2017). Gravação, Temática e Funções das Gemas Romanas, *Al-Madan*, II Série (21). Centro de Arqueologia de Almada. Almada. 25-30.

Cravinho, G. (2017b). Roman Engraved Gems in the National Archaeological Museum in Lisbon, *Studies in Ancient Art and Civilization* 21. Krakow 2017b, 173-245.

Cravinho, G. (2018). A Iconografia de Minerva através da Glíptica. *Glyptós - Gemas y camafeus Greco-romanos: Arte, mitologias, creencias*. Sabino Perea Yebenes - Jorge Tomás García (coordinadores y editores). SigniferLibros. Madrid-Salamanca. 41-82.

Disponível em

https://www.academia.edu/37754035/A_Iconografia_de_Minerva_atrav%C3%A9s_da_GI%C3%ADptica

Acesso em 03.09.2025.

Cravinho, G. (2018b). Roman Gems in the National Soares dos Reis Museum in Oporto, *Studies in Ancient Art and Civilization* 22. Krakow. 141-189.

Cravinho, G. (2021). Aves, deuses e mitos. In *Animales en la glíptica greco romana y en su tradición clásica*. Sabino Perea Yébenes y Raúl González Salinero (coord.) Signifer Libros. Thema Mundi II. Salamanca. 143-198.

Cravinho, G. (2023). Atributos de Divindades, Alegorias e Personificações em gemas romanas de Portugal. In *Divinidades femeninas: Alegorías y símbolos sagrados en gemas romanas*. Sabino Perea Yébenes (editor). Madrid - Salamanca.

Dagios, M. (2020). Dejanira e a morte no leito: considerações sobre gênero e matrimônio na tragédia *As Traquínias* de Sófocles. *Mare Nostrum*. 205-233.

<https://www.revistas.usp.br/marenostrum/issue/view/11628>

Acesso em 17.02.2025.

Davallon, J. (2007). A mediação: A comunicação em processo. In *Prisma.com: Revista de ciências da informação e da comunicação*. 4, 3-36.

Disponível em http://prisma.cetac.up.pt/A_mediacao_a_comunicacao_em_processo.pdf

De Man, A. (2023). Tangential Heritage Values in Museum Communication. *Sustainability*, 15. Disponível em

https://www.academia.edu/102975636/Tangential_Heritage_Values_in_Museum_Communication?email_work_card=title

Acesso em 20.08.2025.

Cunha, L. X. (1903) *O Concílio dos Deuses Descrito por Luiz de Camões e pintado por Cyrillo Volkmar Machado*. Typographia de Cristóvão A. Rodrigues. Lisboa.

Estevão, F. (2019). Estatueta Itifálica de Bucelas. Pequeno bronze figurativo do Ager Olisiponensis. In *Os Monumentos Epigráficos. Projecto Lisboa Felicitas Iulia Olisipo*. Disponível em: [\(31\) Estatueta Itifálica de Bucelas. Pequeno bronze figurativo do Ager Olisiponensis](#).

Acesso em 26.09.2025.

Degortes, M. (2016). Ensino artístico no estrangeiro e relações internacionais: o caso da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma. Neto, M. João, Malta, Marize (ed.) - Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX, Caleidoscópio. Casal de Cambra: 137-148.

<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/37488?mode=full>

Acesso em 20.08.2025.

Delgado, J. A. (2014). La religión en La Cité Antique. Notas para un aniversario. *Per speculum in aenigmate*. pp: 580-583.

Delgado, M. (1994). El mito estructural. Claude Lévi-Strauss y el análisis de la mitología. *Grial* T. 32, No. 124. Editorial Galaxia S.A. 491-500

Disponível em <https://www.jstor.org/stable/i29751183>

Acesso em 20.08.2025.

Deliver, F. s/d Mitologia e Comunicação 1 O Mensageiro dos Deuses

https://www.academia.edu/7213461/Mitologia_e_Comunica%C3%A7%C3%A3o_1_O_Mensageiro_dos_Deuses?email_work_card=title

Diogo, J. E. (2022). E Deus criou o homem para contar histórias: Breve introdução ao mito. *Boletim de Estudos Clássicos*. Volume: 67. 39-56.

Dravet, F. M. (2022). O mito e o digital na ciência da comunicação: revisão de Escopo. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social Disertaciones*, 15(1). 1-23.

Disponível em

<https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.10501>

Acesso em 26.12.2024.

Duarte, L. L. (2022). Os deuses no campo: religião e cosmogonia no *De Re Rustica* de Varrão. *Revista Historiador. Dossiê Religiões no Mundo Romano*. Número 15 | Dezembro ISSN 2176-1116.

Disponível em

<https://revistahistoriador.com.br/index.php/principal/article/view/265/257>

Acesso em 06.10.2024.

Duprat, P. P. (2021). Vinho, Prazer e Economia através dos Tempos. In Encantos de Baco: Vinho e Cultura no Sul de Minas. Pedro & João Editores. São Carlos pp: 27-63.

Duprat, P. P. (2017). Trabalho feminino na Hispânia romana: preconceitos e resgates. [*Revista Hélade*. 107- 129.](#)

Disponível em [\(32\) Trabalho Feminino na Hispânia Romana: preconceitos e resgates | Revista Hélade - Academia.edu.](#)

Acesso em 11.08.2024.

Earle, T. F. (2008). A mitologia greco-romana e a prática poética de Francisco de Sá de Miranda, António Ferreira e Luís de Camões. in *Mythos. A Tradição Mitográfica Portuguesa Representações e Identidade Séculos XVI-XVIII*. Coord. Abel N. Pena pp: 21-26.

Encarnação, J. (1975). Divindades Indígenas sob o Domínio Romano em Portugal, Lisboa.

Encarnação, J. (1987). Monumento Funerário posto a descoberto em Santa Margarida do Sado (Ferreira do Alentejo), *Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, Santiago do Cacém, pp. 31-36.

Encarnação, J. (1990). A Religião, *Nova História de Portugal*, Editorial Presença, Lisboa.

Encarnação, J. (1991). Recensões Bibliográficas, *Conimbriga*, 30, Faculdade de Letras de Coimbra.

Encarnação, J. (1993). *Decreto decurionum*. Algumas notas sobre o mecanismo decisório municipal na Hispânia romana, *Ciudad y Comunidad Cívica en Hispania* (Siglos II y III d. C.), Casa de Velázquez, Madrid, 59-64.

Encarnação, J. (1994). A Valorização e a Defesa do Ambiente ao longo da História, *Estudos Autárquicos*, n.º 2 - 1º Semestre, Coimbra.

Encarnação, J. (1996). Problemas em aberto na Epigrafia Mirobrigense, *Conímbriga*, nº 35, Faculdade de Letras de Coimbra. 129-146.

Disponível em: [Problemas em aberto na epigrafia mirobrigense | Estudo Geral](#)

Acesso em 25.09.2025.

Encarnação, J. (2008). Leite de Vasconcelos e as inscrições romanas - flagrantes de um quotidiano vivido. *O Arqueólogo Português*, Série IV, 26, 2008, 385-406.

Disponível em [arqueologo_n26-Final:arqueólogo_n26-Final](#)

Acesso em 20.07.2025.

Encarnação, J. (1990). A Religião, *Nova História de Portugal*, Editorial Presença, Lisboa.

Encarnação, J. (1996). “Problemas em aberto na Epigrafia Mirobrigense”, *Conímbriga*, nº 35, Faculdade de Letras de Coimbra, 129-146.

Disponível em [Problemas em aberto na epigrafia mirobrigense | Estudo Geral](#)

Acesso em 29.09.2025.

Encarnação, J. (2000). André de Resende, epigrafista in Cataldo & André de Resende. Congresso Internacional do Humanismo Português. Coimbra, Lisboa, Évora. 305-310.

Disponível em

https://www.academia.edu/16889668/Andr%C3%A9_de_Resende_epigrafista

Acesso em 25.08.2025.

Encarnação, J. (2008). Uma inscrição romana de Évora forjada por André de Resende. *A Cidade de Évora*. II série. 213-218.

Disponível em

https://www.academia.edu/580589/Uma_inscri%C3%A7%C3%A3o_romana_de_%C3%89vora_forjada_por_Andr%C3%A9_de_Resende

Acesso em 03.09.2025.

Encarnação, J., (2014). Sociedade e cultura em *Pax Iulia*, através da epigrafia. In *O Sudoeste Peninsular entre Roma e o Islão*.

Encarnação, José (2020). André de Resende e a epigrafia romana em Évora. In Amendoeira, Ana Paula (2024). *Francisco de Holanda em Évora: Nascimento de um artista humanista 1534-1537 / 1544-1545 - Roteiro*.

https://www.academia.edu/118899634/Andr%C3%A9_de_Resende_e_a_epigrafia_romana_em_%C3%89vora

Acesso em 02.09.2025.

Escobar Borrego, J. (2008). Em tempo antigo, longe, em terra estranha. Tratamiento mítico y creación poética en la Canção do Encantamento, de Francisco Sá de Miranda. Universidad de Sevilla. Flor. 11., 19. 99-126.

Disponível em

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4098/4042>

Acesso em 22.08.2025.

Faria, R. T. Revisitar os clássicos no ensino secundário. Propostas de relação intertextual e interartística. *Boletim de Estudos Clássicos* 67. 133-150

Disponível em DOI: https://doi.org/10.14195/2183-7260_67_7

Acesso em 14.09.2024.

Faria, M. F. (2003). A apologia da preeminência da arte da escultura, sobre a de fundir estatuas de metal de Joaquim Carneiro da Silva: notas sobre a questão do estatuto do artista no final de setecentos. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*. 687-702. Disponível em

<https://repositorio.ual.pt/entities/publication/9b19078f-11b8-4312-b014-98e0f93c76a7>

Acesso em 31.12.2024.

Fernandes, A. T. (1997). Ritualização da Comensalidade. Separata da Revista da Faculdade de Letras. Sociologia, Porto, I Série, vol. 7. 7-30.

Fernandes, José Sílvia Moreira (2007). Estrutura e função do mito de Hércules na Monarquia Lusitana de Bernardo de Brito. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 9. 119-150. ISSN: 0874-5498

Fernandes, C. V. (2012/2013). *Mitos e Psicanálise*.

Disponível em
https://www.academia.edu/3633040/Mitos_e_Psican%C3%A1lise?email_work_card=title

Acesso em 20.08.2025.

Fernandes, J. S. M. (2007). Estrutura e função do mito de Hércules na Monarquia Lusitana de Bernardo de Brito. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 9. 119-150 — ISSN: 0874-5498.

<https://proa.ua.pt/index.php/agora/article/view/10479>

Acesso em 30.09.2025.

Fialho, M. C. F. (2004). Mito, narrativa e Memória in *Antiguidade Clássica: Que fazer com este património?* Lisboa. pp: 127-134.

Ferreira, L. de N. (2014). Tapeçarias da História de Alexandre Magno no Museu de Lamego. In *Figuras de Alexandre o Grande. Actas do Congresso Internacional* Coimbra, 24–26 de Novembro de 2011. 233-254. Universidade de Coimbra. Disponível em

<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/35791/1/LNFTapecc%CC%A7Lamego2014.pdf>

Acesso em: 17.09.2025

Figueiredo, J. R. (2000). Os Lusíadas e a vaidade da poesia, In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 155/156, Jan. 2000, p. 9-38.

Disponível em:

<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=155&p=9&o=9>

Filippi, L. (1982-1983). Existe uma mitologia romana? *QuadernidiAva/lon*. 1. 12-16.

Acesso em 03.09.2025.

Finley, M. I. (1965). Myth, Memory, and History, *History and Theory*, 4. 281-302.

Finley, M. I. (1989). *Uso e abuso da História*. Livraria Martins Fontes, Ed. Lda, São Paulo.

Fiske, J. (2005). *Introdução ao estudo da comunicação*, Porto: Edições Asa.

Flor, Susana Varela e FLOR, Pedro. (2013). Pintores de Lisboa: Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de S. Lucas. Lisboa.

Disponível em [Gabriel del Barco y Minusca pintor eleme.pdf](#)

Acesso em 25.09.2025.

Fonseca Junior, A. O. (2022). Boccaccio e a inclinação poética: *Genealogie deorum gentilium* 15.10. *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, [S. l.], p. 87:102. DOI: 10.34019/2318-3446.2022.38409.

Disponível em

<https://periodicos.ufff.br/index.php/ronai/article/view/38409>. Acesso em 5 jul. 2023. Grecia e di Roma.

Acesso em 24.09.2024.

Fontenrose, J. (1966). *The ritual theory of myth*. University of California Press. Berkeley (Calif.).

Disponível em <https://archive.org/details/ritualtheoryofmy0000unse/mode/1up>

Frade, Helena (1990). “Novos elementos sobre o templo romano de Almofala”. *Conimbriga*. 29, Coimbra. 91-101.

Disponível em: [novos elementos sobre o templo romano.pdf](#)

Acesso em 24.09.2025.

Frade, H. (1991). “A Torre de Almofala”, *Actas das IV Jornadas Arqueológicas da Associação dos Arqueólogos Portugueses* (Lisboa 1990), Lisboa. 353-360.

Frade, H. (1993) “La Torre de Almofala et son integration urbaine”. In 14º Congreso Internacional de Arqueologia Clasica. Preactas. Tarragona: Vol. 2. p. 131.

Frade, H. (1998). “Ara a Júpiter da *Civitas Cobelcorum*”. Ficheiro Epigráfico 58, n.º 266.

Frade, H. (2002). “Os cultos na *Civitas Cobelcorum*”, in Ribeiro (J. Cardim) [coord.], Religiões da Lusitânia – Loquuntur Saxa, Museu Castelo Rodrigo.

Francisco, G. S. (2018). Panateneias fora de Atenas. in *História Antiga: Relações Interdisciplinares. Fontes, Artes, Filosofia, Política, Religião e Recepção*. Carmen Soares, José Luís Brandão & Pedro C. Carvalho (coords.). História Antiga: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Disponível em <http://hdl.handle.net/10316.2/44715>

Acesso em 24.09.2024

Francisco, G. S. (2016). Figuras de atletas e a noção de representação nas ânforas panatenaicas. *Revista Hêlade*.

Francisco, G. S.; Sarian, H., Cerqueira, F. V. (2020). Retomando a Arqueologia da Imagem: entre iconografia clássica e cultura material. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 40, nº 84. 141-165.

Disponível em [\(99+\) Retomando a Arqueologia da Imagem: entre iconografia clássica e cultura material](#)

Acesso em 11.08.2025

Feitosa, L. M. G. C. (2014). Teoria da História e questões de gênero na Antiguidade Clássica. In: Rago, M.; Gimenes, R. A. O. (Orgs.). *Narrar o passado, repensar a História*. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH.

Disponível em [AS VISÕES SOBRE AS MULHERES DA ANTIGUIDADE NAS EXPOSIÇÕES VIRTUAIS DO SÉCULO XXI | PHOÏNIX](#)

Acesso em 25.08.2025

Foucault, M. (1995). O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. (org.). Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense, 1995. 231-249

Disponível em

[\(32\) FOUCAULT, Michel - O sujeito e o poder | Lucas B . A . Motta - Academia.edu](#). Acesso em 11.08.2024.

Funari, P. P. A. (2019). Os desafios do passado a um toque. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 32. 33-40.

Funari, P. P. A. (1995). Romanas por elas mesmas. *Cadernos Pagu*, nº 5. 179-200.

[\(32\) Romanas por elas mesmas | Pedro Paulo A. Funari - Academia.edu](#). Acesso em 11.08.2024.

Funari, P. P. A. (2003). Falos e relações sexuais: representações romanas para além da natureza. In: Funari, P. P. A.; Feitosa, L. C.; Silva, G. J. (Org.). Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino. Campinas: Ed. Unicamp. 317-325.

Funari, Pedro Paulo (2018). Como a mitologia grega fundou a civilização.

Disponível em

https://www.academia.edu/35980218/Como_a_mitologia_grega_fundou_a_civiliza%C3%A7%C3%A3o_pdf?email_work_card=title

Acesso em 08.07,2027.

Funari, P. P. A. (2024). A importância de uma abordagem crítica da história antiga nos livros escolares. *Revista História Hoje*. São Paulo, Nº 4. ISSN 1806.3993. s/p.

Disponível em

https://www.academia.edu/43655598/A_IMPORT%C3%A2NCIA_DE_UMA_ABORDAGEM_CR%C3%8DTICA_DA_HIST%C3%93RIA_ANTIGA_NOS_LIVROS_ESCOLARES

Acesso em 03.10.2024.

Funari, P. P.A., Feitosa, L. C.& Silva, G. (Orgs.) (2014). Amor, Desejo e Poder na Antiguidade: Relações de Gênero e Representações do Feminino. Fap-Unifesp, São Paulo.

Garraffoni, R. S. & Sanfelice, P. P. (2017). Símbolos fálicos, fertilidade e fruição da vida em Roma: novas abordagens a partir da cultura material de Pompeia. *Romanitas. Revista de Estudos Grecolatinos*, nº 9. 26-50, 2017. ISSN: 2318-9304

Disponível em

[Símbolos fálicos, fertilidade e fruição da vida em Roma: novas abordagens a partir da cultura material de Pompeia | Romanitas - Revista de Estudos Grecolatinos](#)

Acesso em 28.05.2025.

Gandra, M. J. (2014) António Augusto Carvalho Monteiro Imaginário e Legado. Instituto Mukharajj Brasilan & Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica. Cesdies.

Garcés, F. S. (2014). Paisajes para pensar. El sentir romano de lathebiósas. *Homenaje a Ricardo Olmos*. Asociación Cultural Hispano-Helénica. Madrid. 215-221.

Gatti, I. F. (2012). *A Crestomatia de Proclo: tradução integral, notas e estudos da composição do códice 239 da Bibliotheca de Fócio*. Unidade da USP.

[Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas](#)

Acesso em 03.09.2025.

Geraldo, L. G. & e Oliveira, F. R. (2026). Ditirambo: culto e louvor a Dioniso. *Hélade* - Volume 2, Número 3. 59-69.

Gisler, J. R. (2014). À propos de Pan, Eurotas et des dieux fleuves. *Homenaje a Ricardo Olmos*. Asociación Cultural Hispano-Helénica. Madrid. 187-191.

Gonçalves, L. J. (2014/2015). Dioniso/Baco na Lusitânia Ocidental através da escultura. *Anas* 27-28. 157-171 ISSN:1130-1929.

Disponível em

<https://www.culturaydeporte.gob.es/mnromano/dam/jcr:3e424871-2efc-41bd-b6fc-7ec5655f5c9d/09-luis-jorge-gonc-alves.pdf>

Acesso em 20.07.2025.

Gonçalves, L. J. (2014). Contar história é preciso. Faculdade de Belas Artes. CIEBA. 13-18. Disponível em

https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15675/2/ULFBA_PER_ALTER_N1_2014_LUIS%20JORGE%20GON%c3%87ALVES.pdf

Acesso em 08.07.2024

Gonçalves, L. J. (2013). A vinha rugosa de Dionísio/Baco, sem vida, no inverno... desperta na primavera! A propósito dos sarcófagos com Eros a Vindimar e das Quatro Estações. In *VII Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. Santiago de Compostela.

Gonçalves, L. J. R., & Abreu, M. S. (2015). Báculo e sua iconografia na arte rupestre. *Valcamonica Symposium*, 26, 123–128.

Disponível em: [VCS2015_Goncalves-Abreu.pdf](#)

Acesso em 30.09.2025

Graves, Robert (1990). *Os Mitos Gregos* 1, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Nova Enciclopédia.

Graziosi, B. & Vasuna, P. (data) *The Oxford Handbook of Hellenic Studies*. Oxford University Press. 678-686.

Gros, P. (1990). Théâtre et culte imperial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule Ibérique, *Actas do Colóquio Stadtbild und Ideologie* (Outubro de 1987), Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Munique. 381-390.

Gros, P. (1993). Comprendre la Ville Romaine? Perspectives et Problèmes d'une Approche Structurale, *Actas do XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, I, Tarragona. 45-55.

Gros, P. (1994). L'amphithéâtre dans la ville politique culturelle et urbanisme aux deux premiers siècles de l'empire, *El Anfiteatro en la Hispania Romana*, Junta de Extremadura, Mérida. 13-29.

Gual, C. G. (2016). *La muerte de los héroes*. Turner Publicaciones S.L. Madrid.

Guerra, A. (2016). O olhar do outro: Lusitânia pré-romana in *Lusitânia Romana: Origem de Dois Povos*. 24-33.

Gusmão, C. (2013). O ateliê musical de Claudio Ptolomeu. *Scientiae Studia*.

11(4). 731-762

https://www.researchgate.net/publication/273111068_O_atelie_musical_de_Claudio_Ptolomeu

Acesso em 25.08.2025.

Hanoune, Roger 1986. Les Associations dionysiaques dans l'Afrique romaine, in *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Paris. 149-164.

Disponível em https://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1986_act_89_1_11511

Acesso em 18.03.2025.

Heise, P. F. (2014). O Proêmio da Genealogia *Deorum Gentilium* de Giovanni Boccaccio. *Anu. Lit., Florianópolis*, v. 19, n. 2, Universidade Federal de São Paulo. 202-214.

disponível em [O proêmio da Genealogia Deorum Gentilium de Giovanni Boccaccio | Anuário de Literatura \(ufsc.br\)](#)

Acesso 24.09.2024.

Ilharco, F., Hanenberg, P. & Lopes, M. S. (eds.), *Património cultural e transformação digital*. Universidade Católica Editora. Lisboa.

Disponível em

https://www.academia.edu/42289321/O_dilema_do_museu_Apenas_real_ou_tamb%C3%A9m_virtual
https://www.academia.edu/42289321/O_dilema_do_museu_Apenas_real_ou_tamb%C3%A9m_virtual

Isbaes, G. (2022). O corpo feminino na Antiguidade romana: belezas e padrões representacionais nas pinturas de Pompeia. *Romanitas: Revista de Estudos Grecolatinos*, n. 20. ISSN: 2318-9304. 72-90.

Isbaes, G. & Funari, P. P. (2024). As Visões sobre as mulheres da Antiguidade nas exposições virtuais do século XXI. *PHOÎNIX*, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 57:73, 2024. DOI: 10.26770/phoenix.v30n1a3.

Disponível em

<https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/61433>.

Acesso em 8 jul. 2024.

Jáuregui, A. U. (2019). Magia, mal de ojo y protección en la Antigua Roma.

Disponível em [\(16\) Magia, mal de ojo y protección en la Antigua Roma \(2019\) | AneUrrizburuJáuregui - Academia.edu](#)

Acesso em 25.08.2025.

Johnson, P. D. (2009). El culto privado en la religión romana: Lares y Penates como custodios de la *Pietas Familias*. Revista Electrónica *Historias del Orbis Terrarum*, Santiago, v. 3. 12-23.

Disponível em

https://www.academia.edu/233227/El_Culto_Privado_en_la_religi%C3%B3n_roman_Lares_y_Penates_como_custodios_de_la_Pietas_Familiaris

Acesso em 06.10.2024.

Júnior, M. M. G. (2011). *Magae Romae: As feiticeiras na literatura latina*. PhaoS 11. 5-21

Kuznetsova-Resende, T. (2004). [O triunfo imperial de Dioniso na mosaística da Hispânia romana](#). *Actas del XXVII Congreso Internacional Girea-Arys IX*. coord. por [Jaime Alvar](#), [Liborio Hernández Guerra](#) . Valladolid, 2002, ISBN 84-8448-296-0, páginas 333-336

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=2476873>

Acesso em 8.07.2004.

Kuznetsova-Resende, T. (1999). Reflexos da cultura e da religião no Portugal romano do início do séc. IV. O mosaico das Musas e da procissão báquica de Torre de Palma. In: *A cidade*. Revista cultural de Portalegre Ser. NS, vol. 13. 39-52.

Kuznetsova-Resende, T. (2004). O triunfo imperial de Dioniso na mosaística da Hispania romana. In *Jerarquías religiosas y control social en el mundo antiguo: actas del XXVII Congreso Internacional Girea-Arys IX. Valladolid, 7-9 de noviembre 2002 / coord. por Jaime Alvar, Liborio Hernández Guerra*. ISBN 84-8448-296-0. 333-336

Kuznetsova-Resende, T. (2005). [Iconographies et allégories: essai de classification des triomphes bachiques de la péninsule Ibérique](#). In: [La mosaïque gréco-romaine IX. École Française de Rome](#). 1023-1032

Kuznetsova-Resende, Tatiana (2009). Sexualidade e rituais báquicos. In *A Sexualidade no Mundo Antigo*. 457-468.

Disponível em

https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/54199/1/2009_A%20Sexualidade%20no%20Mundo%20Antigo_ebook.pdf

Acesso em 03.07.2025

Kuznetsova-Resende, T. (2006). Religião e Viticultura na Hispânia Romana. *Cadmo*. Revista de História Antiga. Centro de História. da Universidade de Lisboa 16. 275-284. Disponível em [Cadmo16_Artigo13.pdf \(uc.pt\)](#)

Acesso em 8.07.2024.

Lages, L. (2020). Percursos mitográficos em busca de fontes para uma Biblioteca. in Baracat Jr, J. C., e Silva, M. A. O., eds. *A Escrita grega no Império Romano: recepção e transmissão* [online]. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 179-198. ISBN: 978-65-5725-027-3.

Disponível em <https://doi.org/10.7476/9786557251218.0010>.

Acesso em 2.01.2025.

Lancha, J. & André, P (2000). *Torre de Palma-Corpus dos mosaicos romanos de Portugal*. Instituto Português de Museus e Missão Luso-Francesa. 157-213. Lisboa.

Lancha, J. (2004). À propos de quatre vues inédites (1947) de la mosaïque des Muses de Torre de Palma, retrouvées en 2003 au Musée National

d'Archeologie, *O Arqueólogo Português*, Série IV, vol. 22. Lisboa: MNA. 353-391.

https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/arqueologoportugues/o_arqueologo_Disponível em: portugues/serie_4/volume_22/a_propos.pdf

Acesso em 20.02.2025.

Lancha, J. (2016). As produções Musivas na Lusitânia, in *Lusitânia Romana. Origem de dois povos / Lusitania Romana. Origen de dos pueblos*. MNA

Lavagne, Henri (1986) Rome et les associations dionysiaques en Gaule. 129-148,

L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes, Paris.

Disponível em [Rome et les associations dionysiaques en Gaule \(Vienne et Nîmes\) - Persée](#)

Acesso em 18.03.2025.

Leão, D. F. (2008). Ribeiro Ferreira, José, Mitos das origens. Rios e raízes. Coleção Fluir Perene. ISBN: 978-989-95751-0-3, *Humanitas* 60. Coimbra. 317-320.

Leite, A. C. (1995). Alegorias do Mundo: a arte dos jardins. *História da Arte Portuguesa*. Direcção Paulo Pereira. Vol. III. Círculo de Leitores. 207 -231).

León-Castro Alonso, P. (2011). Arte romano provincial: Nuevo enfoque y valoración, in T. Nogales e I. Rodá (eds.) *Roma y las provincias: modelo y difusión*,

Roma, vol. 1. 23-39.

Lévi-Strauss, C. (1975). A estrutura dos mitos, in C. Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito e Significado*, Lisboa.

Disponível em [Claude Lévi-Strauss - Mito e Significado](#)

Acesso em 17.07.2025.

Lima, M. A. M. (2011). Cotidiano fantástico: a Influência da Mitologia na Atualidade. Disponível em

https://www.academia.edu/4987557/Cotidiano_Fant%C3%A1stico_A_Influ%C3%Aancia_da_Mitologia_na_Atualidade?email_work_card=title

Acesso em 29.07.2024.

Lima, P. H. O. (2023). Dioniso nas Dionisíacas de Nono de Panópolis Belo Horizonte, v. 19, n. 2. 243-266.

Disponível em

file:///C:/Users/filom/Downloads/09-19-2-2023-Lima-Dion%C3%ADsio+nas+dionis%C3%ADacas.pdf

Acesso a 22.02.2025.

Lima, P. A. (2018). Idades de ouro, Idades de Ferro: Presente e passado míticos em Hesíodo. *Revista Filosófica de Coimbra*. Vol. 27, n.º 53. 77-116.

Lima, Sheila Conceição Silva Lima (2011). As Transformações da Sociedade Setecentista: a embaixada régia como simbolismo político no reinado de D. João V (1716). *XIV Encontro Regional de História e Património*.

Disponível em [Microsoft Word - 1276376264_ARQUIVO_TextofinalAnpuhRio1.doc](#)

Acesso em 27.09.2024.

Lopes, R. O. (2006-2007). Tradição metodológica e fortuna crítica da pintura portuguesa do Renascimento. *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património V-VI*. 279-290.

Lisboa, Eugénio (2007). A particular tristeza das ruínas. *Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*.

Liss, B. D. (2022). Os Deuses como formas de mídia: notas sobre as Implicações ecológicas da mitologia grega. *ALCEU* (Rio de Janeiro, online), V. 22, Nº 46. 77-95.

Disponível em https://www.academia.edu/81609306/Os_Deuses_como_Formas_de_M%C3%ADdia?rhid=29397201819&swp=rr-rw-wc-7213461

Acesso em 31.07.2024.

Lopes, V. (2021). A escultura romana de Mértola. [Kairós | Boletim do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património.](#)

Disponível em

<https://issuu.com/kairosceaacp/docs/kairos9/s/12117499>

Acesso em 08.01.2024.

Lopes, V. (coord.). Campo Arqueológico de Mértola, Centro de Estudos Arqueológicos das Universidades de Coimbra e Porto. 16-29.

Disponível em <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/28431>

Acesso em 13.02.2025.

López Monteagudo, G. (1990) El programa iconográfico de la Casa de los Surtidores en Conimbriga Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, *H. Antigua*, t. 3. 199-232.

Disponível em [El programa iconográfico de la Casa de los Surtidores en Conimbriga](#)

Acesso em 16.03.2025.

Luzón, J. M. (1982). Entalles romanos del Museo de Merida, homenaje a Saenz de Buruaga. Museo Nacional de Arte Romano. Mérida. 127-135

Machado, Cyrillo Volkmar et al. (1922). Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas: Machado, Cyrillo Volkmar, 1748-1823 seguidas de notas de Dr. J. M. Teixeira de Carvalho e Dr. Vergílio Correia. Imprensa da Universidade. Coimbra.

Disponível em

<https://archive.org/details/collecodemem00machuoft>

Acesso em 31.12.2024.

Macías, C. & Ortega, J. M. (2003). Mitología clásica, didáctica e Internet. *Faventia* 25/1. 97-124

https://www.academia.edu/105633326/Mitolog%C3%ADa_cl%C3%A1sica_did%C3%A1ctica_e_Internet

Acesso em 27.08.2025.

Maciel, M. J. (1999). A Antiguidade Tardia no *Ager Olisiponense* - O mausoléu de Odrinhas, Centro de Estudos de Ciências Humanas, Porto.

Maia, Maria e Maia, Manuel (1997) Lucernas de Santa Barbara. Castro Verde, Cortisol.

Mainer, V. P. (2019) Estudio de la devoción a Venus en Lusitania in *Imágenes, lengua y creencias en Lusitania romana*. Editado por Jorge Tomás García Vanessa Del Prete. Archaeopress Publishing Ltd.

Malinowsky, R. (1948). *Magia, Ciencia y Reiligi3n*. Traducción: Antonio Pérez Ramos. Planeta-Agostini.

Disponível em

[Magia, Ciencia Y Religion : Bronislaw Manilowski : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive.](#)

Acesso em 17.09.2024.

Mantas, V. G. (2003). Penélope e Ulisses na Lusitânia. In *Congresso Internacional Penélope e Ulisses*, Coimbra, 2002 - Penélope e Ulisses: [actas]. APEC; Instituto de Estudos Clássicos. Coimbra. 145-166.

Mantas, V. G. (2014) Mitos, Medos e Geografia Fantástica dos Mares Antigos e Medievais. Comunicação apresentada pelo académico Vasco Mantas, na Academia Portuguesa da História. Memórias da Academia de Marinha, 44. 443-462.

Martinez-Pinna, J. (2012). Los *Iudi* en la Roma arcaica. *De Rebus Antiquis*. Año II, Núm. 2. Universidad Católica Argentina.

Disponível em [\(15\) Los Iudi en la Roma arcaica | Jorge Martinez-Pinna - Academia.edu](#)

Acesso em 01.10.2024

Mcgrath, J. (2020) Museums and Social Media During COVID-19. *The Public Historian* 42 (4). 164-172.

Disponível em

Acesso em 11.08.2025.

Martins, A. C. (2014). A Sociedade Archeologica Luzitana

Setúbal Arqueológica Vol.15. 203-216.

https://www.academia.edu/6679215/A_Sociedade_Archeologica_Luzitana

Acesso em 14.07.2004.

Martins, A. C. (2004). O Associativismo Erudito e a Inventariação do Património Artístico e Arqueológico no Portugal Oitocentista. A Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes, *Actas do II Congresso Internacional de História da Arte*. Porto.

Martins, A. C. (2001). O Associativismo Erudito e o Elogio da Memória Histórica. O Contributo da Associação dos Arqueólogos Portugueses para a Salvaguarda do Património Historico-cultural (sécs. XIX-XX). *Actas del I Congreso Ibero Americano Del Patrimonio Cultural*. Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural. Madrid.

Martins, A. C. (2003). Património histórico-cultural: a emergência das reformas (do Liberalismo ao Republicanismo). 1.ª parte. Património. *Estudos*, 5. IPPAR. Lisboa.

Martins, A. C. (2004). Património histórico-cultural: a emergência das reformas (do Liberalismo ao Republicanismo). 2.ª parte, Património. *Estudos*, 6. IPPAR. Lisboa.

Martins, A. C. (2003). Possidónio da Silva (1806-1896) e o Elogio da memória. Um Percurso na Arqueologia de Oitocentos. A.A.P. Lisboa.

Martins, A. C. (2002). Uma Breve Incursão pelos Primórdios da Inventariação do Património Historico-cultural Português (1859-1861). *Arqueologia*, 26. CEAP. Porto.

Martins, A. C. (2003-04). As ruínas de Tróia (Portugal) e o despertar da arqueologia clássica no Portugal de Oitocentos. *Archaia*, 3, 4 e 5. Madrid.

Martins, P. (2021). Ovídio por Bocage: comentário sobre a tradução de *As Metamorfoses*, de Ovídio, feita por Bocage. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.

Disponível

em

https://www.researchgate.net/publication/351870665_Ovidio_por_Bocage

Acesso em 09.01.2025.

Meco, J. (2005). Tectos do Palácio de Belém In *Azulejos, estuques e tectos do Palácio de Belém*. Museu da Presidência da República. 73-120.

Melo, J. V. L. (2020). Breve histórico da tradução poética de obras ovidianas em língua portuguesa. *Claraboia, Jacarezinho/PR*, n.13. 137-158.

Mendonça, M. J. (1940). Relação dos Panos de Raz Existentes nas Coleções do Estado, in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Ano VII. Lisboa.

Mendonça, M. J. (1955). Catálogo da obra documentada de Joaquim Machado de Castro e da sua oficina no Museu de Arte Antiga, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, nº 1. Lisboa: 1955, p. 22-29.

Disponível em

[Hemeroteca Digital - Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga](#)

Acesso em 11.08.2025.

Monge, M. J. (2008). Os palácios e as colecções reais portuguesas, 1910-1960. A memória da Monarquia em tempo de República. Projeto de Doutoramento, in, *Projetha, Projetos do Instituto de História da Arte, Fontes para a História dos Museus de Arte em Portugal* (PTDC/EAT-MUS/101463/2008), Apresentação de resultados.

Disponível em

http://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2013/07/projetha_museus-de-arte-em-portugal.pdf

Acesso em 02.02.2025

Monge, M. J. (2010). A República e os Paços Reais, in CUSTÓDIO, Jorge (coord.), *100 anos de património: Memória e identidade*. Portugal 1910-2010-

111-116.

Monge, M. J. (2011). O Património artístico no início do século XX: de Paços Reais a Palácios Nacionais, intenções e razões, in, *Actas do simpósio Património em construção. Contextos para a sua preservação*. 121-126.

Monge, M. J. & Soares, L. (2012). A viragem museológica. O Estado Novo apropria-se dos Palácios Nacionais, in *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa, Homenagem a José-Augusto França*.

Monteagudo, G. (1998). Consideraciones en torno a los mosaicos romanos de Chipre. *Lucentum*, XIV-XVI. 63-89.

Disponível em

[:https://www.academia.edu/102888323/Oc%C3%A9ano_en_los_mosaicos_romanos_A_prop%C3%B3sito_de_un_pavimento_de_Colonia_Patricia_1?fbclid=IwAR3arST6N_vYx6iaN8L72BAvBwaVjJyVhyECILFkpl85QSMCnAvnwZoLXF8](https://www.academia.edu/102888323/Oc%C3%A9ano_en_los_mosaicos_romanos_A_prop%C3%B3sito_de_un_pavimento_de_Colonia_Patricia_1?fbclid=IwAR3arST6N_vYx6iaN8L72BAvBwaVjJyVhyECILFkpl85QSMCnAvnwZoLXF8)

Acesso em 03.09.2025.

Monteagudo, G. (1986). La mitología en los mosaicos hispano-romanos, *AEspA* 59. p. 101 ss

Mota, T. & Silva, J. (2023). As Festividades e a Inauguração do Ciclo Militar no Calendário Romano: uma análise das Equírrias e Tubilústrias nos Fastos de Ovídio (Séc. I d.C.). *Revista de História da UEG*, v. 12, n. 01. 1-20.

Disponível em

https://www.academia.edu/97075632/As_Festividades_e_a_Inaugura%C3%A7%C3%A3o_do_Ciclo_Militar_no_Calend%C3%A1rio_Romano_uma_an%C3%A1lise_das_Equ%C3%ADrrias_e_Tubil%C3%BAstrias_nos_Fastos_de_Ov%C3%ADdio_S%C3%A9c_I_d_C

Acesso em 24.12.2024.

Mourão, C. (2008). Motivos aquáticos em mosaicos antigos de Portugal: decorativismo e simbolismo. In *Revista de História da Arte*, Actas do Ciclo de Palestras Internacional sobre Arquitectura, Mosaicos e Sociedade da Antiguidade Tardia e Bizantina a Ocidente e Oriente. Estudos e Planos de

Salvaguarda. Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino Maciel e Raquel Henriques da SILVA. Lisboa. 115-131.

Mourão, C. (2012). Las Sirenas en el limes de la civilización. Los ejemplos de los mosaicos de Santa Vitória do Ameixial y de Osuna. *Civilización y Barbarie*.Coord. Luz Neira. 199-202.

[\(4\) Las Sirenas en el limes de la civilización. Los ejemplos de los mosaicos de Santa Vitória do Ameixial y de Osuna. | Cátia Mourão - Academia.edu](#)

Acesso em 09.07.2024.

Mourão, C. (2013). Las Bodas místicas del cuerpo y el alma: la pareja Cupido y Psique en los mosaicos romanos. In Neira, Luz (ORG.). *Desnudo y Cultura: la construcción del cuerpo en los mosaicos romanos*. Creaciones Vicent Gabrielle. Madrid.

Mourão, C. (2015). Bestiário Fantástico das Águas. Evolução do Legado da Antiguidade na Época Medieval. In *Bestiário Medieval. Perspectivas e abordagens*. 79-102.

Disponível em

[https://www.academia.edu/7226282/Besti%C3%A1rio Fant%C3%A1stico das %C3%81guas Evolu%C3%A7%C3%A3o do legado da Antiguidade na %C3%A9poca medieval](https://www.academia.edu/7226282/Besti%C3%A1rio_Fant%C3%A1stico_das_%C3%81guas_Evolu%C3%A7%C3%A3o_do_legado_da_Antiguidade_na_%C3%A9poca_medieval)

Acesso em 01.03.2025.

Mourão, C. (2015). *Decore aquatiliu*m. Imagens aquáticas nos mosaicos da Bética. in *Actas del XIII Congreso AIEMA* Madrid.

Disponível em [\(34\) Decore Aquatilium. Imagens aquáticas nos mosaicos da Bética](#)

Acesso em 25.09.2025.

Mourão, C. (2024). *Bestiário fantástico das águas. Evolução do legado da Antiguidade na Época Medieval*. Coordenação Adelaide Miranda e Pedro Chambel.

Disponível em

[\(4\) Bestiário Fantástico das Águas. Evolução do legado da Antiguidade na época medieval | Cátia Mourão - Academia.edu](#)

Acesso em 07.07.2024

Mourão, C. (2016). A vindima nos mosaicos hispano-romanos como expressão de um ecumenismo paradisíaco. M. Justino Maciel; Cátia Mourão e Jorge Tomas Garcia (Ed.). Amsterdam. 202-224.

Disponível em

https://www.academia.edu/28341096/A_vindima_nos_mosaicos_hispano_romanos_como_express%C3%A3o_de_um_ecumenismo_paradis%C3%ADaco?fbclid=IwAR211pV5bBfDud3Ofa3DQWLE95mclSyK5zWz7ezSIGPHUm2owvoe1C40rbU

Acesso em 11.08.2025.

Murciano Calles, J.M., (2017). Una estatua femenina con guirnalda en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (Badajoz, España). Posible representación de Isis o de una de sus sacerdotisas en Augusta Emerita. *Imágenes, lengua y creencias en Lusitania romana*. Editado por Jorge Tomás García e Vanessa Del Prete. Archaeopress Publishing Ltd. 178-186.

Disponível em

https://www.academia.edu/42891657/Silvano_y_Silvanos_Reflexiones_en_torno_a_la_imagen_de_un_numen_sylvarum_en_contexto_lusitano

Acesso em 02.02.2025.

Nascimento Aires A. (2008). Mito e identidade: André de Resende, um catalisador de memória. Coordenação Abel N. Pena. Projecto Mythos. *Mitos Clássicos na Literatura Portuguesa Quinhentista*. Centro de Estudos Clássicos. Faculdade de Letras de Lisboa. 7-19.

Neira Jimenez, M. L. (2013). Desnudo y atracción en los mosaicos. Venus, Europa y las nereidas. In NEIRA, L. (coord.y ed.), *Desudo y Cultura. La construcción del cuerpo en los mosaicos romanos*. Creaciones Vincent Gabriel. Madrid. 32-47+figs. 26-52. Ed.

Neira Jimenez, M. L. (2015). Medusa en los mosaicos romanos: de la mirada que petrificaba a una mirada apotropaica.

Disponível em

https://www.researchgate.net/publication/281692338_Medusa_in_Roman_Mosaics_From_the_Gaze_that_Changes_to_Stone_to_the_Apotropaic_Gaze?fbclid=IwAR3ztiiTjTvNI_a_g009sLnYwa-6fHVtlxN2B6VAZYgIDDsCnVcrkXGlvrbg

Acesso em 16.03.2025

Neira Jimenez, M. L. (2019). Océano en los mosaicos romanos. A propósito de un pavimento de Colonia Patricia. *Anales de Arqueología Cordobesa*, 29. 157-176.

https://www.academia.edu/.../Consideraciones_en_torno_a...

Neira Jimenez, M. L. (1997). Representaciones de Nereidas. La pervivencia de algunas series tipológicas en los mosaicos romanos de la Antigüedad Tardía. In *La tradición en la Antigüedad Tardía*, Antig. crist. (Murcia) XIV. 363-402

Disponível em <https://revistas.um.es/ayc/article/view/66011/63621>

Acesso em 06.01.2025.

Neira Jimenez, M. L. & Blázquez Martínez, José María; LÓPEZ

Neira Jimenez, M. L & Blázquez Martínez José María; López

Netto, E. (2024). Píteas de Massália Cadmo. *Revista de História Antiga*. 33. 81-102.

Disponível em

https://www.academia.edu/126898926/Cadmo?email_work_card=title

Acesso em 09.01.2025.

Noacco, C. & Lèvré, J. L. (2029). 2000 ans déjà... Aspects de la réception d'Ovide. *Anabases Traditions et réceptions de l'Antiquité*.

Disponível em <https://doi.org/10.4000/anabases.8981>

Acesso em 17.09.2024.

Nobre, R. (2019). *Vergílio, Recensão a Georgicas*, trad. Gabriel A. F. Silva, Lisboa, Livros Cotovia, 2019. EVPHROSYNE. Revista de Filologia Clássica. 485-87.

Nobre, J. C. C. e Morais, E. P. (2021). Estratégias de comunicação web dos museus Portugueses *Journal of Tourism&Development* n.º37. 125-136. Disponível em <https://proa.ua.pt/index.php/rtd/article/view/26362/19054>

Acesso em 25.08.2025

Norte, A. (2027). Os estatutos universitários manuelinos (c. 1503) e a arca do estudo. Administração e finanças universitárias no reinado de D. Manuel I. *Revista de História da Sociedade e da Cultura*. 19. Centro de História da Sociedade e Cultura, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. 125-143. Disponível em https://impactum-journals.uc.pt/rhsc/article/view/1645-2259_19_5

Novak, M. G. (1991). Divinação, superstição e religião no último século da República Disponível em [Adivinhação, superstição e religião no último século da República \(Cícero e Lucrécio\) - Dialnet](#)

Acesso em 25.08.2025.

Oleiro, J. M. B. (1992) – Conimbriga – Casa dos Repuxos, *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal - Conventus ScallabitanusI*), Conimbriga.

Oleiro, J. M. B. (1990). O tema do labirinto nos mosaicos portugueses, in *VI Colóquio Internacional sobre Mosaico Antigo*, Palencia-Merida.

Oliveira, C. M. & Tavares, J. G. (2024). Do Mito à Jornada do Herói 2024, Quiasmo.

Disponível em

https://www.academia.edu/120487090/Do_Mito_%C3%A0_Jornada_do_Her%C3%B3i

Acesso em 26.12.2024.

Olmos R. (1983). Auriga y monomaquias en una copa Droop en Murcia, *Archivo Español de Arqueología* 56. 37-44.

Omena, Luciane Munhoz de e SILVA, Suiany Bueno (2018). O *Pontifex Maximus*: Uma leitura acerca do Pontificado Máximo de Augusto (Século I a. C.). *Revista Phoênix*

Disponível em

https://www.academia.edu/44547623/O_PONTIFEX_MAXIMUS_UMA_LEITURA_A_CERCA

[O PONTIFICADO M%C3%81XIMO DE AUGUSTO S%C3%89CULO I A C
Luciane Munhoz de Omena e Suiany Bueno Silva.](#)

Acesso em 06.10.2024.

Olmos, R. (1984). La cerámica de importación griega en el mundo ibérico, G. Morote (coord.), *La Cultura ibérica: síntesis histórica*. Separata de *VARIA III*. Universidad de Valencia, Valencia, 225-248.

Olmos, Ricardo (1985). *Mitos y ritos en Grecia*. Cuadernos Historia 16.

Disponível

em

https://ia801008.us.archive.org/25/items/CuadernosDeHistoria16127MitosYRitosEnGrecia/Cuadernos%20De%20Historia%2016%20127%20Mitos%20Y%20Ritos%20En%20Grecia_text.pdf

Acesso em 03.09.2025.

Olmos, R. (2003). Una lectura femenina de la Odisea, P. Cabrera y R. Olmos (eds.), *Sobre la Odisea. Visiones desde el mito y la arqueología*, Ed. Polifemo, Madrid. 293-326

Olmos, R. (2009). El simpósio griego. Una práctica social entre iguales, C. Sanz y F. Romero (coord.), *Elvino y el banquete en la Europa prerromana*. Universidad de Valladolid, Centro de Estudios Vacceos FedericoWattenberg, Valladolid, 35-52.

Olmos, R. (2010). Viajes iniciáticos en Grecia y en Iberia: un recorrido iconográfico hacia el reino de lo desconocido, F. Marco, F. Pina y R. Remesal (coord.), *Viajeros, peregrinos y aventureiros en el mundo antiguo*. Universitat de Barcelona, Barcelona, 115-146.

Olmos, R. (2011). Heracles y Orfeo. Una relación de por vida (sobre OF 1018

I), M. Herrero de Jáuregui et al. (eds.), *Tracing Orpheus: Studies of Orphic Fragments*

In Honour of Alberto Bernabé. De Gruyter (col. Sozomena, 10), Berlin-New York. 325-332.

Ordóñez D. L. (2016). Fronteras del mito, la filosofía y la ciencia.

De los mitos cosmogónicos a la teoría del bigbang. *Ideas y Valores*, vol. LXV, núm. 162. 103-134.

Disponível em

<https://www.redalyc.org/journal/809/80948573006/html/>

Acesso em 11.01.2025

Pacheco, M.D. (s/d) "Greek Mythology at the Service of the Portuguese Inquisition: The Case of Hercules and the Hydra of Lerna" *Athens Journal of Mediterranean Studies*. Volume 1, Issue 1. pp.25-44

[2015-1-1-2-Pacheco.pdf](#)

Parada, C. (1993). *Genealogical Guide to Greek Mythology*. [Paul Åströmsförlag/Astrom Editions](#)

<https://www.forumancientcoins.com/cparada/GML/GGGM.html>

Acesso em 03.09.2025.

Pena A. N. (2008). Apolo e as Musas na mitografia dos poetas quinhentistas. *Mythos: A Tradição Mitográfica portuguesa. Fundação para a Ciência e a Tecnologia*.37-53.

Pena, A. N. (2010). Mitografia. Um género literário helenístico? in *Géneros Literários. Continuidades e rupturas da Antiguidade aos nossos dias*. Centro de Estudos Clássicos. Faculdade de Letras de Lisboa. 9-20.

Pena, A. N. (2013). Alexandre Magno no imaginário futurista do Padre António Vieira, in *Vir bonus peritissimus aequae*. Estudos de homenagem a Arnaldo do Espírito Santo. Centro de Estudos Clássicos. Lisboa.

Pereira, B. C. (2018). *Iuppiter Latiaris*: Calígula Divinizado em Suetónio. in *Fronteiras Culturais no Mundo Antigo: Ensaio sobre Identidades, Género e Religiosidades* 1ª edição. Semíramis Corsi Silva Anderson Martins Esteves (Organizadores). Letras/UFRJ. Rio de Janeiro. pp: 115-128.

Pena Gimeno, M. J. (1973). *Artemis-Diana y algunas cuestiones en relación con su iconografía y su culto en Occidente*. *Ampurias*, 35, 109–134. Disponível em [https://www.academia.edu/39662194/Artemis Diana y algunas cuestiones en relaci%C3%B3n con su iconograf%C3%ADa y su culto en Occidente](https://www.academia.edu/39662194/Artemis_Diana_y_algunas_cuestiones_en_relaci%C3%B3n_con_su_iconograf%C3%ADa_y_su_culto_en_Occidente)

Acesso em 15.05.2025.

Pena Gimeno, M. J. (1981). *Contribución al estudio del culto de Diana en Hispania: I. Templos y fuentes epigráficas*. In *La religión romana en Hispania*. 47-58. Madrid: Instituto de Arqueología "Rodrigo Caro" del C.S.I.C. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1448366>

Acesso em 15.09.2025.

Pereira, J. C.B. (1990). Tronos Rolantes da Monarquia Portuguesa. *Oceanos*, nº 3, Lisboa. 121-122.

Pereira, J. C. B. (1985). Estudos Acerca de Carruagens Antigas em Portugal, in *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, vol. I, tomo I. I.P.P.C., Jan/Jun. Lisboa. 271-278

Pereira, J. F. (1995). O Neoclássico. *História da Arte Portuguesa*. Direcção Paulo Pereira. Vol. III. Círculo de Leitores. 183-205.

Pereira, J. A. & e Weiss, J. (2021) A Tragédia Grega Troianas e as mulheres que a envolvem: reflexões sobre Cassandra, Hécuba e Helena. *Mythos*. Ano V, Número II, Imperatriz: MA. 181-200.

Disponível em <https://www.calameo.com/read/004863453f4446e048575>

Acesso em 22.02.2025.

Pereira, V. S. (1992). André de Resende e os Portugueses segundo Bartolomeu de Albornoz. *Humanitas* 43-44. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos. Coimbra. 91-107.

Disponível em

https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/28721/3/Humanitas43-44_artigo5.pdf

Acesso em 12.01.2025.

Pereira, C. (2013). Lucernas Romanas de Alcácer do Sal: entre a prática e o sagrado. *Almadan*, II série.

Pérez-Jiménez, A. (2017). La astrología como parte del curriculum del mago grecolatino. *MAGIKÈ TÉCHNE*. Formación y consideración social del mago en el Mundo Antiguo.

Disponível em

https://www.academia.edu/112250513/La_astrolog%C3%ADa_como_parte_del_curriculum_del_mago_grecolatino

Acesso em 10.12.2024.

Pérez Jiménez (2000) *Hesíodo, Obras e Fragmentos*. Introducción.

Higino, *Fabulas*. (ed. 2009). Introducción y Traducción de Javier del Hoyo e José Miguel García Ruiz. Notas e Índices de Javier del Hoyo. Madrid: Editorial Gredos S. A.

Pessoa, M. (2008). Retratos ou alegorias nos mosaicos das estações do ano da villa romana do Rabaçal, Penela, Portugal? *Revista de História da Arte* nº5. 48-65. Disponível em

https://run.unl.pt/bitstream/10362/12600/1/ART_2_Pessoa.pdf

Acesso em 11.01.2015.

Pessoa, M. (2005). Arte sempre nova dos mosaicos romanos das estações do ano em Portugal. Penela: Terras de Sicó e Câmara Municipal de Penela.

Petraccia, Maria Federica (2022). *Vertumno e Pomona: um Amore Possible*. *O Ideário Patrimonial*. Nº 16. 9-26.

Disponível em

http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade_editorial&seccao=o_ideario_patrimonial&lang=PT

Acesso em 03.09.2025.

Pimentel, A. F. (1996). Manuel da Silva e a difusão do Barroco nas Beiras, *Actas VI Simpósio Luso-espanhol da História da Arte*. 427-455.

Disponível em [Manuel da Silva e a difusão do Barroco nas Beiras | Estudo Geral](#)

Acesso em 19.04.2025.

Pimpão, A. J. C. (1972). André Eborense e o seu livro de Sentenças e Exemplos, *Escritos diversos*, Coimbra. 387-401.

Pinheiro, J. (2013). O sentido da Diké no poema *Trabalhos e Dias* de Hesíodo. *Vir bonus peritissimus aequae*. Estudos de homenagem a Arnaldo Espírito Santo. Eds. Maria Cristina Pimentel e Paulo Farmhouse Alberto. Centro de Estudos Clássicos. Lisboa, 75-84.

Pinho, E. G. (1996). Da Embaixada Extraordinária do Marquês de Fontes ao Papa, in *Embaixada do Marquês de Fontes ao Papa Clemente XI* (Coord. Silvana Bessone), 51-61.

Pinto, A. S. & Rocha, M. (2023). O projeto do século XVIII do Palácio Real da Ajuda: dois desenhos de arquitetura História. *Revista da FLUP. Porto*. IV Série. Vol. 13 nº 1. 96-114. DOI. https://doi.org/10.21747/0871164X/hist13_1e2

Piccini, M. (1993). La sociedad de los espectadores. Notas sobre algunas teorías de la recepción. *Versión, Núm. 3*. 13-34.

Piwnic, Marie-Hélène (1983). Les deuz voyages de F. Pérez Bayer ao Portugal: 1782, 1783. *Revista de Historia Moderna*, (3). 261:317.

Disponível em <https://doi.org/10.14198/RHM1983.3.09>

Acesso em 25.02.2025.

Prieto, M. H. U. (2009). Personagens Homéricas n'Os *Lusíadas*.

Humanitas 61. Universidade de Lisboa. 165-177.

Piccini, M. (1993). La sociedad de los espectadores. Notas sobre algunas teorías de la recepción. *Versión, Núm. 3*. 13-34.

Disponível em [La sociedad de los espectadores | Versión. Estudios de Comunicación y Política](#)

Acesso em 09.03.2025.

Possebon, F. (2006). O poema *Europa* de Mosco de Siracusa (introdução, tradução e comentário). *Revista Graphos*. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/9515>

Acesso em 8 de março de 2025.

Rabinowitz, N. S. (1993). Introduction, in Rabinowitz, N.S e Richlin, A. (eds.): *Feminist Theory and the Classics*. Londres, Routledge. p.1.

Redondo Rey, P. (2021). La música en la Antigua Grecia. *Vínculos de Historia*. Revista del Departamento de Historia de la Universidad de Castilla-La Mancha. 38-51

Disponível em

https://www.researchgate.net/publication/352561250_La_musica_en_la_Antigua_Grecia

Acesso em 02.03.2025.

Richlin, A.: data Hijacking the Palladion: Feminists in Classics, In *Gender and History*, 4,1. 70-83.

Ribeiro, J. C. (1982-83). Estudos histórico-epigráficos em torno da figura de *L. Iulius Maelo Caudicus*, *Sintria* I-II (tomo 1), Câmara Municipal de Sintra. 151-476 (v.p.175)

Ribeiro, José Cardim (1983). Contributos para o conhecimento e devoções de cultos e devoções de cariz aquático relativos ao território do Município Olissiponense, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 89 (1). 331-369.

Ribeiro, J. C., et al. (2014). O santuário romano do Alto da Vigia (Colares, Sintra): Novos contributos para o seu conhecimento. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 17, 9-34.

Rico, J. C. (2014). *La museografía en la sociedad del conocimiento*. JCR21OFFICE Editions. Madrid.

Disponível em

https://www.academia.edu/35452702/9_La_museograf%C3%ADa_en_la_sociedad_del_conocimiento_pdf

Acesso em 30.09.2025.

RICO, J. C. (2014). Enseñar el patrimonio. JCR21 OFFICE Editions. 7-21.

Disponível em

https://www.academia.edu/35452745/12_Ense%C3%B1ar_el_patrimonio_pdf&nav_from=d1b3b21e-333b-436b-8815-263367aa472c&rw_pos=0

Acesso em 03.09.2025.

Rico, J. C. (2012). La enseñanza de la museografía: Teorías, métodos y programas. Editorial Silex

Rocha, A. N. (s/d) Mito & Mitos. Orígenes, naturaleza e límites. 1-2

https://www.academia.edu/35443937/Mito_and_Mitos_origem_natureza_e_limites

Acesso em 30.09.2025.

Rodrigues, N. S. (2020). O trigo como metáfora da vida e da morte na antiguidade clássica. *Máthesis* 7. 97-106.

Disponível em [MITO & MITOS - Origem, Natureza e Limites | PDF | Antropologia | Narrativa](#)

Acesso em 03.07.2025

Rodrigues, N. S. (2008). Medeia, a deusa solar. Releitura de uma velha problemática. In *O Sol Greco-romano*. Coordenação: Maria do Céu Fialho, José d'Encarnação. Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra.

Disponível em https://www.academia.edu/3859643/Medeia_a_deusa_solar

Acesso em 27.12.2024.

Rodrigues, N. S. (2021). A Península Ibérica como horizonte mitológico do conflito para Gregos e Romanos. *De Ilipa a Munda. Guerra e conflito no sul da Hispânia*. Estudos & Memórias 15. (Coord. Carlos Pereira; Pedro Albuquerque: Ángel Morillo, Carlos Fabião e Francisca Chaves. Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa. 21

Disponível em [Repositório da Universidade de Lisboa: De Ilipa a Munda. Guerra e conflito no Sul da Hispânia](#)

Acesso em 23.07.2025.

Rodrigues, P. S. (2020). Évora, André de Resende e os Antecedentes Humanistas do Património em Portugal (Sécs. XV-XVI) in *O Mundo Clássico e a Universalidade dos seus Valores*. Editores António Rebelo e Margarida Miranda. Imprensa da Universidade de Coimbra. 81-93.

Disponível em [\(PDF\) Évora, André de Resende e os Antecedentes Humanistas do Património em Portugal \(2020\)](#)

Acesso em 19.03.2025.

Rodrigues, P. S. (2007). O passado é uma cidade ideal: um olhar sobre a patrimonização de Évora. *Revista de História da Arte* nº 4. Cidades Portuguesas Património da Humanidade.

Disponível em

https://www.researchgate.net/publication/309550906_O_passado_e_uma_cidade_ideal_um_olhar_sobre_a_patrimonizacao_de_Evora

Acesso em 11.01.2025

Rodriguez Lopez, M. I. (2004). Iconografía de Apolo y las Musas en el Arte Antiguo y sus pervivencias en el arte occidental. *Cuadernos de arte e iconografía. Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo 13, Número 26.

Disponível em

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-11-30-Apolo.pdf>

Acesso em 03.09.2025

Rodríguez Herrera, G. (2019). Los extractos de Ovidio en las *Sententiae et Exempla* (1557) de André Rodrigues de Évora. *Fastos, Tristes y Pónticas. O Humanismo Português e Europeu no 5.º centenário do Cicero Lusitanus, Jerónimo Osório (1515-1580)*. Instituto Universitario de Análisis y Aplicaciones Textuales (IATEXT). 259-270.

Disponível em

https://www.researchgate.net/publication/340087390_Los_extractos_de_Ovidio_en_las_Sententiae_et_Exempla_1557_de_Andre_Rodrigues_de_Evora_Fastos_Tristes_y_Ponticas#fullTextFileContent

Acesso em 2.07.2025.

Romero, F. B. L. (2018). Las sentencias atribuidas a Publilio Siro en los florilegios de André Rodrigues de Évora. *EVPHROSYNE*, 46. 243-260.

Romero, I. M. (2023). La iconografía de Eros alado en la Casa del Mitreo, Mérida. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 42. 217-231

Roque, M. I. (2012). O discurso do museu. Asensio, Moreira, Asenjo & Castro (Eds.). SIAM. Series Iberoamericanas de Museología. Vol. 7. 214-225.

Disponível em

https://www.academia.edu/4051027/O_discurso_do_museu

Acesso em 03.02.2025.

Roque, M. I. (2015). O dilema do museu: permitir, regular ou proibir?

Disponível em <https://amusearte.hypotheses.org/859>

Acesso em 25.09.2025.

Roque, M. I. (2019). Sob o desígnio de Mnemosine: a preservação da memória em museus de arte. *Acesso Livre* n. 11. 7-34.

Disponível em [Sob o desígnio de Mnemosine: a preservação da memória em museus de arte](#)

Acesso em 08.04.2025

Roque, M. I. (2018). O dilema do museu: apenas real ou também virtual? *in Património cultural e transformação digital*. 21-31.

Disponível em

https://www.academia.edu/42289321/O_dilema_do_museu_Apenas_real_ou_tamb%C3%A9m_virtual

Acesso em 02.01.2025.

Roque, M. I. (2023). Organizing the digital working-class in Portugal during the Covid-19 pandemic *Revista Sociedade e Estado*. Volume 38, Número 1, Janeiro/Abril

Disponível em

https://www.researchgate.net/publication/371321607_Organizing_the_digital_working-class_in_Portugal_during_the_Covid-19_pandemic

Acesso em 03.01.2025.

Rossi, L. A. & Mauri, É. D. (2019). Mitologias para salvaguardar a integridade da criação. *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano XII, n. 34, 231-250.

Disponível em

[\(10\) Mitologias para salvaguardar a integridade da criação | Luiz Alexandre Rossi - Academia.edu](#)

Acesso em 12.07.2024.

San Nicolas Pedraz, M. P. (2004-2005). Seres mitológicos y figuras alegóricas en los mosaicos romanos de Hispania en relación con el agua. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, t. 17-18, 301-333

Disponível em [\(PDF\) Seres mitológicos y figuras alegóricas en los mosaicos romanos de Hispania en relación con el agua](#)

Acesso em 30.09.2025

Santos, Cézer. (2011). *Mercurius* e o seu culto em território olisiponense. *Arqueólogo Português*. Série V. Vol. 1. Museu Nacional de Arqueologia - Imprensa Nacional-Casa da Moeda. pp: 525-541

[Full text of Arqueologo Portugues Serie V Vol 1 \(archive.org\)](#)

Acesso em 1.10.2024.

Santos Rodrigues, M. (2010). Entre Camões e Tasso: os caminhos da poesia épica portuguesa setecentista. In *Géneros Literários. Continuidade e rupturas da Antiguidade aos nossos dias*. Centro de Estudos Clássicos. Faculdade de Letras de Lisboa, 59-72.mn4443

Santos Rocha (1909): Thesouro Funerário da Lameira Larga. Época luso-romana, *O Archeologo Português*, XIV, M.N.A.E., Lisboa.

Serignolli, Lya Valeria Grizzo (2014). O Apolo homérico em Horácio, Odes 4.6. *Codex - Revista de Estudos Clássicos*, ISSN 2176-1779, Rio de Janeiro, vol. 12, n. 2. 1.8.

Sanz, J. (2029). ¿Por qué és en la Antigua Roma tenían móviles fálicos en sus cunas?

Disponível em

[¿Por qué los bebés en la Antigua Roma tenían móviles fálicos en sus cunas? - Historias de la Historia](#)

Acesso em 10.03.2025

Scheid, J. (2003). Cults, Myths, and Politics at the Beginning of the Empire. In Ando, C. (org.). *Roman Religion*. Edinburgh University Press, 2003. Edinburgh.

Seleprin, M. J. (2012). *O Mito na Sociedade Actual*.

Disponível em <https://www.scribd.com/document/166343117/O-Mito-Na-Sociedade-Atual-Maiquel-Seleprin>

Acesso em 20.09.2024.

Semião, V. (2004). A Genealogia dos Deuses. Comparando Hesíodo com Apolodoro. *Boletim de Estudos Clássicos*. 42. 57-84

<https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/bec42/>

Acesso em 24.09.2024

Serra, C. (2023). *Vertumnus and Pomona*. Museu Calouste Gulbenkian

Disponível em Serra, Clara (2023): *Vertumnus and Pomona*. Museu Calouste Gulbenkian

Acesso em 24.09.2024

Serra, J. P. (2009). Dramaturgias do silêncio na tragédia grega. Sinais de cena. pp- 79–81.

Serra, J. P. (2006). *Pensar o Trágico*, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.

Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Disponível em [Dramaturgias do silêncio na tragédia grega | Sinais de Cena](#)

Acesso em 22.07.2025.

Serra, J. P. (2005). A sabedoria estóica: paixão e razão na Medeia de Séneca. In E. Suárez de la Torre & M. do C. Fialho (Orgs.), *Sob o signo de Medeia* (pp. 135–150). Coimbra: Universidade de Coimbra. 135-150.

Disponível em [6- bajo el signo \(1\).pdf](#)

Acesso em 20.08.2025.

Serrão, V., 2023, As Sentenças para a Ensinança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião (1554-1555). Contributos para o seu estudo histórico-artístico. *Callipole* - Revista de Cultura. 247-278

Disponível em [\(7\) As Sentenças para a Ensinança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião \(1554-1555\): Contributos para o seu estudo histórico-artístico.](#)

Acesso em 20.03.2025.

Silva, A. C. (2016). O tesouro da Lameira Larga (Penamacor) e a *villa* romana de Torre de Palma (Monforte). Histórias de uma ligação improvável.

Disponível em

<https://pedrastalhas.blogspot.pt/2016/11/o-tesouro-da-lameira-larga-penamacor-e.html?showComment=1479066778597#c3402034176730766143>

Acesso em 20.08.2025.

Silva, F. N. & Funari, P. P. (2021). O Vinho, o Sagrado e o Profano. In *Encantos de Baco: Vinho e Cultura no Sul de Minas*. Pedro & João Editores. São Carlos. pp: 65-72.

https://www.academia.edu/63999183/O_vinho_o_sagrado_e_o_profano

Acesso em 02.01.2025.

Silva, B. (2000). Âmagos da Comunicação Educativa. *Cadernos do Noroeste, Comunicação e Sociedade* 2. Série. Comunicação, vol. 14 (1-2). 689-710.

Acesso em 02.01.2025.

Silva, C. S. (2018). A poesia, A e Ω da mitologia: das origens poéticas do mito à mitificação da poesia. *Boletim de Estudos Clássicos*. 63.

Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/117573>

Acesso em 19.09.2024.

Silva, G. J. (2007). O mundo antigo visto por lentes contemporâneas. In. *História*. São Paulo, v.26, n.1. 98-118.

Disponível em

https://www.academia.edu/8408263/O_mundo_antigo_visto_por_lentes_contempor%C3%A2neas_as_extremas_direitas_na_fran%C3%A7a_nas_d%C3%A9cadas_de_1980_e_1990_2007?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR0nKf2nbayb_ZNPWZfPpUr-YJVjDBDTva8dJOb5vYuwQCjGWiUIXWn_bAI_aem_AfE4MDyfulCOoxgY0rG02MSqNDM4-uZ0RAX1SzUn19iH2aMeLqcDw9XTDUD54G4E2DHZQi-iHHZFiCTg9U2CsweC

Acesso em 03.09.2025.

Silva, G. J. & Rufino, R. (2017). Antiguidade como presença. Antigos, modernos e os usos do passado. *XXVI Encontro Nacional de História*. Curitiba. 2017.

Disponível em

https://www.academia.edu/42684033/Antiguidade_como_presenca_Antigos_modernos_e_os_usos_do_passado_livro_completo

Acesso em 10.12.2021.

Silva, Glaydson J., Funari, P. P. & Garraffoni, R. S. (2020). Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. *Revista Brasileira de História*, v. 40, n. 84. 43-66, maio/agosto 2020.

Silva, Glaydson J. & Martins, A. L. (2008). Genealogia e História Antiga. In: FUNARI, Pedro Paulo; RAGO, Margareth. (orgs). *Subjetividades antigas e modernas*. Annablume. São Paulo, 47-58

Disponível em
https://www.academia.edu/25487139/Genealogia_e_Hist%C3%B3ria_Antiga

Acesso em 03.09.2025

Silva, M. (2018). O que a Mitologia pode nos ensinar sobre a justiça. Minicurso no Projeto Desafios Contemporâneos realizado na Universidade São Judas Tadeu, em parceria com Maria Isabel Galdino, que apresentou na segunda parte do curso, a relação Justiça e Religião. 1-21.

Disponível em
https://www.academia.edu/38349083/O_que_a_Mitologia_pode_nos_ensinar_sobre_a_justi%C3%A7a.

Acesso em 22.12.2024.

Silva, M. A. O. (2023). Plutarco e o Egito. Um Outro Mundo Antigo. 171-196.

Disponível em [\(25\) Plutarco e o Egito](#)

Acesso em 09.07.2025.

Silva, M. A. O. (2024). A superstição segundo Plutarco. In *Ciência e superstição na antiguidade* / organizadores José Petrúcio de Farias Júnior, Maria Aparecida de Oliveira Silva. Teresina: EDUFPI.

Disponível em
https://www.academia.edu/113344352/A_supersti%C3%A7%C3%A3o_segundo_Plutarco

Acesso em 18.10.2024.

Silva, R. G. T. (2021). Festivais dionisíacos na Ática: As Dionísias urbanas. Codex - Revista de Estudos Clássicos, ISSN 2176-1779, Rio de Janeiro, vol. 9, n. 2. 105-120.

Silva, R. H. (2007-2009). Investigar para expor. Duas exposições na Fundação Calouste Gulbenkian. in *Revista de História da Arte*, n.º 8. 179-191

Disponível em <http://hdl.handle.net/10362/16687>

Acesso em 03.01.2025.

Silva, R. H. (2023). Memória e mitos. O touro na obra de Jorge Vieira. A exposição como campo alargado. *MIDAS*, 16. 1-13.

Disponível em

https://www.academia.edu/125206406/Mem%C3%B3ria_e_mitos_O_touro_na_obra_de_Jorge_Vieira_A_exposi%C3%A7%C3%A3o_como_campo_alargado

Acesso em 08.04.2025.

Silva, R. H. (2003). Coleccionismo de arte no Portugal de Oitocentos. In Alexandre Pais Nobre et al. - Henry Burnay de Banqueiro a Coleccionador. Lisboa. Casa-Museu Anastácio Gonçalves, [Catálogo da exposição que esteve patente na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, 2003]. 11-20

Skinner, M. B. (1993). *Woman and Language in Archaic Greece, or, Why is Sappho a Woman?*. Routledge.

Soares, L. (2009). Pré-história de um conceito: o mito de Europa. Nº Especial. *Aletria*.

Disponível em

https://www.researchgate.net/publication/287730176_Pre-historia_de_um_conceito_o_mito_de_Europa?fbclid=IwAR36yMc3ESUBzjmgTy7Bf3Clcc8IY_YPsPCsE3K27WYn5_Y9y25zyLSqhGg

Acesso em 24.09.2024

Soares, N. N. C. (2011). Retórica de Corte no Primeiro Humanismo em Portugal. *MÁTHESIS* 20. 231-251

Disponível em

https://www.academia.edu/94513910/Ret%C3%B3rica_de_corte_no_primeiro_humanismo_em_Portugal

Acesso em 03.01.2025.

Soares, C. M. & Rodrigues, R. M. (2022). Do Palácio da Ajuda ao Panteão Nacional: os mármores na construção e na reconstrução de alguns notáveis monumentos de Lisboa *Cadernos do Arquivo Municipal* 17. 52-72.

Disponível em

<https://cadernosarquivo.cm-lisboa.pt/index.php/am/article/view/23/8>

Acesso em 02.02.2025.

Sousa e Silva, C. (2018). A Poesia, A E Ω da Mitologia: das origens poéticas do mito à mitificação da poesia. *Boletim De Estudos Clássicos*, (63), 29-43.

Disponível em https://doi.org/10.14195/2183-7260_63_4

Acesso em 02.01.2025.

Souza, M. M. & Mota, T. E. A. (2018). A Apropriação das Tradições: Elementos Imagéticos e a Reacomodação do Sistema de Valores Honoríficos nos Usos de Coroas no Mundo Clássico. *Roda da Fortuna*. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo. Volume 7, Número 1. 83-115.

Disponível em www.revistarodadafortuna.com

Terraza, C. H & Travassos, L. (2028). O tempo do espectador:

a fruição da imagem em movimento no espaço do museu. *Galaxia* (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 37, jan-abr. 120-134.

Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554130769>

Acesso em 3.05.2025.

Torrano, J. (1995). *Teogonia*: a origem dos deuses: Hesíodo. Estudo e tradução Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo. Iluminuras,

https://www.academia.edu/8652154/Teogonia_A_Origem_dos_Deuses

Torrano, J. (2015). Estudo e tradução dos Hinos Homéricos a Dioniso.

Dossiê: *O Mundo Antigo: Literatura e Historiografia*, 122-126.

https://www.academia.edu/86587694/Transcri%C3%A7%C3%A3o_comentada_estudo_e_tradu%C3%A7%C3%A3o_dos_hinos_hom%C3%A9ricos_a_Dion%C3%ADsio

Torrano, J. (2014). A Noção Mítica de Justiça em Eurípides e Platão. *Archai. Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento*, v. 13. 17-23.

Torrano, J. (2019): A máquina trágica de pensar política. *Opiniões*, (14), 22-32.

Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2019.160401>

Acesso em 02.01.2025.

Torrano, J. (2017). A educação trágica. *Filosofia e Educação*. Volume 9, Número 1. Campinas. 63-80.

Disponível em

https://www.academia.edu/57330944/A_educac%C3%A7%C3%A3o_tr%C3%A1gica

Acesso em 03.01.2025.

Torrano, J. (1998). Mito e verdade em Hesíodo e Platão. *Letras Clássicas*. 2. 11-26. Disponível em

https://www.academia.edu/83068691/Mito_e_verdade_em_Hes%C3%ADodo_e_Plat%C3%A3o

Acesso em 03.01.2025.

Torres-Guerra, J. B. (1999. 75). El Homero de Jenófanes. *Emerita* (EM) LXVII 1. 75-86

Trevizan, M. (2023). Mito, animalização e antropomorfização das plantas continuidade poética na literatura agrária latina. *Classica*. ISSN 2176-6436, v. 36. 1-18.

Disponível em <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/1055>

Acesso em 11.01.2025.

Trevizan, M. (2013). Dois temas clássicos em Virgílio e no canto VI d' Os *Lusíadas* de Camões. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 17, n. 33, p. 13-32, 2o sem.

Disponível em

[https://www.researchgate.net/publication/291099315_Dois_temas_classicos_e_m_Virgilio_e_no_canto_VI_d%27Os_Lusiadas_de_Camoes_DOI_-_105752P2358-34282013v17n33p13,](https://www.researchgate.net/publication/291099315_Dois_temas_classicos_e_m_Virgilio_e_no_canto_VI_d%27Os_Lusiadas_de_Camoes_DOI_-_105752P2358-34282013v17n33p13)

Acesso em 03.01.2025.

Trevizam, M. (2014). Prosa técnica. Catão, Varrão, Vitruvius e Columela. Unicamp. Campinas.

Trevizam, M. (2022). Tipologias literárias e exposição técnica em Virgílio e Paládio. *Phaos: Revista de Estudos Clássicos*, Campinas, v. 22. 1-22.

Vasconcellos, José Leite de (1920). Da Viagem de Perez Bayer em Portugal, in 1782, *O Archeologo Português*, vol. XXIV, Lisboa, Imprensa Nacional, Lisboa. 153 e 154.

Vargas-Vásquez, S., López Monteagudo, G. & San Nicolás Pedraz, M.^a P. (2021). La ambigüedad de los amores de Zeus en los mosaicos romanos de la Bética. *Lucentum*, XL. 215-229.

Disponível em <https://doi.org/10.14198/LVCENTVM.18996>

Acesso em 02.01.2025.

Vasconcellos, J. (1896). Os desenhos de Francisco de Hollanda: antiguidades da Itália no Codice da Bibliotheca do Escorial, *O Archeologo Português*, vol II. 33-48.

Vazquez Hoys, A. M. (1981). Consideraciones estadísticas sobre la religión romana en Hispania. *La Religión romana en Hispania*: Simposio organizado por el Instituto de Arqueología Rodrigo Caro del C.S.I.C. del 17 al 19 de diciembre de 1979. ISBN 84-7483-238-1. 165-176.

Vazquez Hoys, A. M. (1995). La religiosidad romana en Hispania y su investigación. *Ilus. Revista de ciencias de las religiones*, ISSN-e 1988-3269, ISSN 1135-4712, Nº 0. pp 271-278.

Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=912850>

Acesso em 06.01.2025.

Vázquez y Hoys, A. M. (1995). *Diana en la religiosidad hispano-romana*. Madrid: Ediciones Clásicas.

Vecchio, D. (2027). A Ciência Nova de Giambattista Vico e o romance histórico oitocentista. *Caderno Pesquisa do Cdhis*. Uberlândia, MG. v.30. n.2, 29-53.

Disponível em https://www.researchgate.net/publication/324504966_A_Ciencia_Nova_de_Giambattista_Vico_e_o_romance_historico_oitocentista.

Acesso em 20.07. 2023.

Velasco, F. D. (1996). Recursos en Internet para la investigación y la docencia en Historia de las Religiones Universidad de La Laguna. Bu, 1

Disponível em [ecob,+ILUR9696110039A.PDF \(2\).pdf](#)

Acesso: 2.20.2024.

Villani, M. P. (2014). Aproximación cualitativa al público no conocido del Museo. Estudio de público 2012- 2013. Área Museografía. Museo Gallardo.

Disponível em https://issuu.com/museogallardo/docs/estudio_de_publico_issuu

Acesso em; 09.03.2025.

Viana, N. (2011). Mito e Ideologia. *Dossiê Olhares do Fenómeno Religioso e do Mito*. Revista de Pós-Graduação em Ciências Sociais. UFRN, vol. 12, num. 01. p. 79-89.

(5) Mito e Ideologia | Nildo Viana - Academia.edu

Vitorino, P. (1930). Os Museus de Arte no Porto. *Notas Históricas*. Imprensa da Universidade. Coimbra.

Xavier, D. W. (2013). Um museu em movimento: uma análise sobre experiências museológicas itinerantes, *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 2 (vol. 46). Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, Lisboa. 6-8.

Disponível em

<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/646>

Acesso em 22.01.2025.

Xavier, H. (2026). D. Fernando II e o enriquecimento do acervo da Academia de Belas Artes de Lisboa. Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: as Academias de Belas-Artes; Rio de Janeiro; Lisboa; Porto (1816-1836). 475-488.

https://www.academia.edu/31579337/D_Fernando_II_e_o_enriquecimento_do_acervo_da_Academia_de_Belas_Artes_de_Lisboa

Acesso em 06.01.2025.

Zenere, A. G. P. (2020). Articulaciones entre la comunicación y la museología. Pensar los museos desde la emisión, circulación y recepción.

Global Media Journal México 17(32). 1-18.

Disponível em [\(12\) ARTICULACIONES ENTRE LA COMUNICACIÓN Y LA MUSEOLOGÍA. PENSAR LOS MUSEOS DESDE LA EMISIÓN, CIRCULACIÓN Y RECEPCIÓN](#)

Acesso em 09.03.2025.

S/A (2018). *Mutatis mutandis*: os dramas da forma. Metamorfoses de Ovídio Sala de São Pedro, 16 a 22 de julho de 2017. Núcleo 1 - Séculos XV e XVI, e os comentários de Rafael Regius. Bol. Bibl. Ger. Univ. Coimbra, 48, 2018, 249-33
https://impactum-journals.uc.pt/bbguc/article/view/2184-7681_48_15

OBRAS CONJUNTAS

AA.VV. (1981). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC). Unesco. Paris.

Disponível em

https://archive.org/details/limc_20210516/Lexicon%20Iconographicum%20Mythologiae%20Classicae/LIMC%20I-1/

Acesso em 20.08.2025

AA.VV. (1985). *Religion, Supersticion y Magia en el Mundo Romano*. Departamento de Historia Antigua. Cadiz.

AA.VV. 1993. La Ciutat Hispano-Romana. Ministerio da Cultura (XIV Congresso de Arqueologia Clássica).

AA.VV. (1994). *Joanni V Magnifico*. Galeria de Pintura do Rei D. Luís. Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico. Lisboa.

AA.VV. (1998). *Religión, Magia y Mitología en la Antigüedad Clásica*. José Luis Calvo Martínez (ed.). Universidad de Granada.

AA.VV. (2005). *Azulejos, estuques e tectos do Palácio de Belém*. Coor. editorial Diogo Gaspar e Isabel Paço d'Arcos. Museu da Presidência da República.

AA.VV. (2005). *Picadeiro do Palácio de Belém*. Coor.editorial Diogo Gaspar e Isabel Paço d'Arcos. Museu da Presidência da República.

AA.VV. (2005). *Arquitectura do Palácio de Belém*. Museu da Presidência da República.

Coor. editorial Diogo Gaspar e Isabel Paço d'Arcos.

AA.VV. (2005). *Mito clássico no imaginário ocidental*. Delfim F. Leão, Maria do Céu Fialho, Maria de Fátima Silva (coords.), Coimbra, Ariadne Editora.

AA.VV. (2004). *Antiguidade clássica: que fazer com este património?* / Colóquio à Memória de Victor Jabouille; org. Centro de Estudos Clássicos - Faculdade de Letras de Lisboa; ed. Aires A. Nascimento. C.E.C. Lisboa.

AA.VV. (1981). *La Religion Romana en Hispania*. Ministerio de Cultura. Madrid.

AA.VV. (2006). *Museus discursos e representações*. SEMEDO, A.e LOPES, J. T. (Eds.) Porto, Edições Afrontamento. Porto.

Introdução Disponível em [\(12\) coords \(2006\):Museus: Discursos e Representações / Museums: DiscoursesandRepresentations | Alice Semedo - Academia.edu](#)

Acesso: 15.08.2024.

AA.VV. (2002). *Religión y Propaganda política en el Mundo Romano*. Actas de la reunión realizada en Zaragoza los días 5 y 6 de junio de 2001 Cood. Francisco Marco Simón F. Pina Polo J. Remesal Rodríguez (Eds.).

Disponível em [\(15\) Religión Y Propaganda Política En El Mundo Romano | Francisco Marco Simón - Academia.edu](#)

Acesso 1.10.2024.

AA.VV. (2007). *Os clássicos no tempo: Plínio, o Velho, e o Humanismo Português*. Centro de Estudos Clássicos.

AA.VV. (2008). *Mitos Clássicos na Literatura Portuguesa Quinhentista*. Centro de Estudos Clássicos. (coord Abel N. Pena). Centro de Estudos Clássicos. Faculdade de Letras de Lisboa.

AA.VV. (2008). *Ovídio: exílio e poesia: leituras ovidianas no bimilenário da relegatio*: colóquio internacional, Lisboa, 2007, Junho, 21. Nascimento, Aires A.; Pimentel, Maria Cristina C. M. S., coord. - Centro de Estudos Clássicos, Lisboa. ISBN 9789729376153.

Disponível em <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10400.5/96466>

Acesso em 22.04.2025.

AA.VV. (2009). *As Artes de Prometeu Estudos em homenagem a Ana Paula Quintela*. Organização Marta Várzeas Belmiro Fernandes Pereira. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

AA.VV. (2010). *Géneros Literários. Continuidades e rupturas da Antiguidade aos nossos dias*. Coordenação de Inês de Ornellas e Castro e Vanda Anastácio. Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa.

AA.VV. (2012). *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Uma (Re)visão da*

Literatura Portuguesadas Origens à Contemporaneidade. Coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. [Vol. I] Campo da Comunicação. Lisboa

AA.VV. (2012). *Plano de Comunicação Institucional para Museus de Pequeno Porte*. SISEM-SP e ACAM Portinari. São Paulo.

AA.VV. (2012). *Os Jardins do Palácio Nacional de Queluz - intervenção de conservação*. (coord. Editorial A. Elena Charola José Delgado Rodrigues). © Associação World. Monuments Fund Portugal e World Monuments Fund

AA.VV. (2023). Special Eurobarometer 399. Cultural access and participation. Report.

This survey has been requested by the European Commission, Directorate-General for Education and Culture and co-ordinated by the Directorate-General for Communication.

http://ec.europa.eu/public_opinion/index_en.htm

AA.VV.(2021). *Compêndio histórico de mulheres na Antiguidade*.

Vol. 1: A Presença das Mulheres na Literatura e na História (Coods. Semíramis Corsi Silva, Rafael Brunhara e Ivan Vieira. Neto) Tempestiva. Goiânia.

AA.VV (2013). *Vir bonus peritissimus aeque. Estudos de homenagem a Arnaldo do Espírito do Espírito Santo*. Eds. Maria Cristina Pimentel e Paulo Farmhouse Alberto. Centro de Estudos Clássicos. Lisboa

AA.VV. (2014). *Homenaje a Ricardo Olmos. Per speculum in aenigmate*. Miradas Sobre la Antigüedad.

AA.VV. (2015). *Revisitar o Mito*. (Organização: Abel Nascimento Pena, Maria de Jesus C. Relvas, Rui Carlos Fonseca, Teresa Casal) Edições Húmus

Disponível em

<https://digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/5045/1/N%C3%A3o%20foi%20desta%20maneira%20que%20o%20touro%20carregou%20sobre%20o>

[20dorso%20o%20peso%20do%20amor.pdf](https://digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/5045/1/N%C3%A3o%20foi%20desta%20maneira%20que%20o%20touro%20carregou%20sobre%20o)

Acesso em 30.09.2025.

AA.VV. (2017). *Antiguidade como presença: antigos, modernos e os usos do passado*. Organizadores: Pedro Paulo Funari; Júlio Gralha; Glaydson José da Silva; Rafael Rufino. Prismas. Curitiba.

AA.VV. (2017). *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, coord. Cristina Pimentel & Paula Morão. Vol. III, *Campo da Comunicação*, Lisboa.

AA.VV. (2018). *Fronteiras Culturais no Mundo Antigo: Ensaio sobre Identidades, Gênero e Religiosidades*. 1ª edição. Semíramis Corsi Silva e

Anderson Martins Esteves (Organizadores). Ensaaios sobre Identidades, Gênero e Religiosidades. Ed. Letras/UFRJ. Rio de Janeiro. Disponível em https://www.academia.edu/37596388/EBOOK_FRONTTEIRAS_FINAL_CORRETO.pdf

AA.VV. (2018). *Ciclo de Estudos O Museu e seus saberes*. Góias.

Disponível em

https://www.academia.edu/38213349/2018_O_Museu_e_seus_saberes_Obra_coletiva_pdf

AA.VV. (2019). *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão, ed. Maria Luísa Resende, Ricardo Nobre e Rui Carlos Fonseca. Vol. IV. Lisboa, Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos Clássicos, Edições Húmus.

AA.VV. (2019). *Mitos, Deusas e Heróis: ensaios sobre a antiguidade e o medievo*. Org. Semíramis Corsi Silva & Ivan Vieira Neto. Edições Tempestiva. Goiânia.

Disponível em [\(5\) MITOS, DEUSAS E HERÓIS. Ensaaios sobre a Antiguidade e o Medievo](#)

Acesso em 22.08.2025.

AA.VV. (2020). *A Mitologia Clássica e a sua Recepção na Literatura Portuguesa* Actas do *Symposium Classicum I Bracarense*, coord. António Maria M. Melo. Centro de Estudos Clássicos da Faculdade Filosofia de Braga. Braga

AA.VV. (2022). *Representações do Feminino na Antiguidade e no Medievo*.

Carolline da Silva Soares, Pablo Gatt e Tamara Silva Chagas (Organizadores).

Disponível em

https://www.academia.edu/87019807/Medeia_g%C3%AAnero_e_a_escola

Acesso em 27.12.2024.

AA. VV. (2014). *ARS SCRIBENDI, La cultura escrita en la antigua Mérida*,
V.V.A.A. (2016) *Lusitânia Romana. Origem de Dois Povos / Lusitania Romana. Origen*

de dos Pueblos, MNA.

AA.VV. (1993). *Convivium: el arte de comer en Roma*. Asociacion de Amigos
Del Museo de Merida. Anejos de Eryttheia. Estudios y Textos 7. Merida.

AA.VV. (2016). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*.

NETO, M. J., MALTA, M. (ed.). *Caleidoscópio*. Casal de Cambra.

Disponível em

[\(5\) Maria João Neto, Marize Malta \(Coords.\) Coleções de Arte em Portugal e Brasil Nos Séculos XIX e XX - Coleções em Exílio](#)

Acesso em 29.08.2024.

A.A.V.V (2012) Plano de Comunicação Institucional para Museus de Pequeno
Porte. SISEM-SP e ACAM.

Disponível em

<https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2019/04/Plano-de-Comunica%C3%A7%C3%A3o-Institucional-de-Museus-de-Pequeno-Porte.pdf>

Acesso em 03.09.2025.

AA.VV. (2025). Programa Museológico Museu Nacional de Arqueologia (coord.
António Carvalho).

[PROGRAMA MUSEOLOGICO MNA 8 21517c4b32.pdf](#)
https://backend.museusemonumentos.pt/uploads/PROGRAMA_MUSEOLOGO_MNA_8_21517c4b32.pdf?fbclid=IwY2xjawlIaBleHRuA2FIbQIxMAABHaGD31qvnvxkPIAeCxIWBhPweuLXUxpNBXav8PEE2_6JY-geCGKgWuwYqA_aem_B8l2dq2TO48idZAbZJ0cww

Acesso em 30.01.2025.

AA.VV. (2024). *Dossiê Antiguidade: recepção e usos do passado. PHOÏNIX*.

Organização: Lourdes Feitosa (UNISAGRADO) e Pedro Paulo Funari

(UNICAMP).

Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/issue/view/2803> .

Acesso em 08.07.2024.

AA.VV. (2016). *Valuing Diversity: The Case for Inclusive Museums*. Museums Associatio.

Disponível em [Valuing Diversity - Museums Association](#)

Acesso em 23.06.2025

AA.VV. (2024). *Per speculum in Aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad*. P. Bádenas de la Peña, P. Cabrera Bonet, M. Moreno Conde, A. Ruiz Rodríguez, C. Sánchez Fernández, T. Tortosa Rocamora (eds.). Anejos de Erytheia. Estudios y Textos 7. Asociación Cultural Hispano-Helénica.

AA.VV. (2003). *O corpo feminino em debate*. Organizadores Maria Izilda Santos De Matos Rachel Soihet.

AA.VV. (2024). *Inclusion in Museums: a Collection of Best Practices*. Editors: Anida Manko and Milena Milošević Micić

Disponível em

[Report: Transforming access - Inclusive practices in museums: NEMO - Network of European Museum Organisations](#)

Acesso em 05.12.2024.

AA.VV. (1992). *O Homem Romano*. GIARDINA, Andréa. (Ed.). Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Estampa. Lisboa.

A.A.VV. (2013). *Dioniso. Los orígenes Textos e imágenes de Dioniso y lo Dionisiaco en la Grecia antigua*. (Alberto Bernabé, Ana Isabel Jiménez San Cristóbal, Marco Antonio Santamaría (coords.). Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, SL.

AA.VV. *La de la mythologie classique*.

<https://philosophie.ac-creteil.fr/sites/pointdoc.ac-creteil.fr/IMG/peda/fonds/cederom/mytho.htm>

Greek Mythology

Disponível em <https://www.maicar.com/GML/>

Acesso em 30.09.2025.

Livros

Abecassis, M. I. B. (2009). *A Real Barraca. A residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794)*. Copyright © 2009, Maria Isabel Braga Abecassis e Tribuna da História. Edição de Livros e Revistas, Unipessoal Lda.

Disponível em https://www.academia.edu/38414908/A_REAL_BARRACA_REVISTA_21022019_pdf

Abreu, M. Z. G. (2007). *Sagrado feminino: da Pré-História à Idade Média*. Edições Colibri. ISBN: 9789727726813

Alvar, J., Blázquez, J. M., et al. (1995). *Cristianismo primitivo y religiones mistericas*. Madrid: Cátedra.

Alves, J. F. (1986). *Introdução ao estudo da obra de Francisco D'Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte.

Antunes, M. (2011). *Obra completa. Tomo I: Theoria: cultura e civilização*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Antunes, M. (1999). *Teoria da cultura*. Lisboa: Edições Colibri. Disponível em <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/9524>

Araújo, A. F., Serra, J. P., Carvalho, H. M., Magalhães, J., & Martins, J. (2019). *Paideia & Humanitas: formar e educar ontem e hoje*. Edições Humus.

Antunes, C. L. B. (2015). *26 hinos homéricos*. Cadernos de Literatura em Tradução. São Paulo: FFLCH/USP.

- Ariza, F. (2018). *Los misterios de Mitra: símbolos y ritos de su cosmogonía*. La Memoria de Calíope.
- Azevedo, A. M. V. F. (2004). *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.
- Barata, M. F. (2021; 2022). *Glossário de termos latinos para a arqueologia (A-L; M-Z)*. Lema d'Origem.
- Barata, M. F. (2023). *Bibliografia das cidades romanas da Lusitânia*. Lema d'Origem.
- Barata, M. F. (2024). *Flora e fauna de Miróbriga: referências literárias, arqueológicas e mitológicas*. Lema d'Origem.
- Barthes, R. (2022). *Mitologias*. Madrid: Clave Intelectual.
- Bayet, J. (1984). *La religion romana*. Madrid: Ediciones Cristianidad.
- Bartlett, S. (2009). *La Bible de la mythologie*. Paris: Guy Trédaniel Éditeur.
- Beard, M., et al. (1998). *Religions of Rome* (Vol. 1). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bechett, G. A. (1850). *The comic history of Rome*. London: Bradbury, Evans & Co. Disponível em <https://dn720507.ca.archive.org/0/items/comichistoryofro00be/comichistoryofro00be.pdf> Acesso em 03.10.2024
- Bebiano, R. (1987). *D. João V: poder e espetáculo*. Aveiro: Livraria Estante Editora.
- Bermejo Barrera, J. C. (1994a). *Introducción a la sociología del mito griego*. Madrid: Ediciones Akal. Disponível em https://drive.google.com/file/d/1adP2biTV5_Fnh_c_oVHiKtc2nE2_4Ppc/view Acesso em 22.12.2024
- Bermejo Barrera, J. C. (1994b). *Mitología y mitos de la Hispania prerromana I*. Madrid: Ediciones Akal.

- Bernabé, A. (2008). *Dioses, héroes y orígenes del mundo: Lecturas de mitología*. Madrid: Abada Editores, S.L. Disponível em <https://archive.org/details/bernabe-alberto-dioses-heroes-y-origenes-del-mundo> Acesso em 14.08.2025
- Bernabé, A. (2023). *Entre religión y filosofía*. S. L.: Ediciones Antígona.
- Bessone, S., & Soromenho, M. (1993). *O Museu Nacional dos Coches*. Lisboa: Instituto Português de Museus / Fondation Paribas.
- Bessone, S. (Coord.). (2002). *Museu Nacional dos Coches – Guia*. Lisboa: IPM.
- Bessone, S., & Mendonça, I. (2005). *Picadeiro do Palácio de Belém*. Lisboa: Museu da Presidência da República.
- Bessone, S. (Coord.). (2004). *Museu Nacional dos Coches; Anexo de Vila Viçosa – Guia*. Lisboa: IPM.
- Bina, T. (2025). *Os panteões galo-romanos nos pilares e colunas de Júpiter*. São Paulo. Disponível em https://www.academia.edu/24751055/Os_Pante%C3%B5es_Galo_Romanos_nos_Pilares_e_Colunas_de_J%C3%BApiter_V_1 Acesso em 12.01.2025
- Acesso em 12.01.2025.
- Blázquez, J. M. (1993). *Mosaicos romanos de España*. Madrid: Cátedra.
- Bonnefou, Y., & Bonnefoy, (Dir.). (1997-1998). *Diccionario de mitologías* (4 vols.). Barcelona.
- Botto, J. M. P. (1909). *Prontuário analítico dos carros nobres da Casa Real Portuguesa e das carruagens de gala* (Tomo I). Lisboa: Imprensa Nacional.
- Brandão, J. de S. (1986). *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda. Disponível em <https://ia800403.us.archive.org/22/items/origens-eliade-mircea-z-library/Mitologia%20grega%20I%20%28Junito%20de%20Souza%20Brand%C3%A3o%29%20%28Z-Library%29.pdf> Acesso em 13.01.2025
- Brisson, L. (2014). *Introdução à filosofia do mito* (2.^a ed., tradução de José Carlos Baracat Junior). São Paulo.
- Brisson, L. (2005). *Introduction à la philosophie du mythe. 1. Sauver les mythes*.

Buesco, M. L. C. (1992). *Aspectos da herança clássica na cultura portuguesa* (2.^a ed.). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Bulfinch, T. (2006). *O livro da mitologia: Histórias de deuses e heróis*. Martin Claret.

Burkert, W. (1993). *Religião grega na época clássica e arcaica* (Ed. M. J. Simões Loureiro, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Burkert, W. (2001a). *Mito e mitologia* (Tradução port. de Prof.^a Dr.^a Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa.

Burkert, W. (2001b). *A criação do sagrado: vestígios biológicos nas antigas religiões* (Tradução de Vítor Silva). Lisboa: Edições 70.

Burkert, W. (2007). *Religión griega arcaica y clásica*. Madrid: Abada Editores. Disponível em: Burkert, W. *Religión griega arcaica y clásica* [OCR] [2007]: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive Acesso em 30.12.2024

Burkert, W. (2011). *El origen selvaje: ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Barcelona: Acantilado.

Caetano, M. T. (2014). *Dominar a natureza? Cenas de caça nos mosaicos romanos da Hispânia*. Cadernos de História de Arte, nº 2. Disponível em https://www.academia.edu/8669244/Dominar_a_natureza_Cenas_de_ca%C3%A7a_os_mosaicos_romanos_da_Hisp%C3%A2nia

Calvo Martínez, L. (Cd.). (1998). *Religión, magia y mitología en la antigüedad clásica*. Granada.

Campbell, J. (1959). *Las máscaras de Dios* (Vols. I–IV). ATALANTA. Disponível em Las máscaras de dios I - Mitología primitiva by ATALANTA - Issuu

Campbell, J. (1993). *Los mitos: Su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Editorial Kairós S. A.

Campbell, J. (2000). *Los mitos en el tiempo*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Campbell, J. (Coord.). (2001). *Mitos, sueños y religión: Nas artes, na filosofia e na vida contemporânea* (Tradução de Angela Lobo de Andrade & Bali Lobo de Andrade). Lisboa: Ediouro Publicações S.A. Disponível em

<https://www.maresaudade.org/index.php/filosofia-da-religiao-joseph-campbell?task=download.send&id=134&catid=80&m=0>

Campbell, J. (1988). *O poder do mito*.

Campbell, J. (2012). *Imagen del mito*. Girona: Atalanta. Disponível em <https://acortar.link/84EEPf> Acesso em 22.12.2024

Campbell, J., & Moyers, B. (1990). *O poder do mito.org* (por Betty Sue Flowers; Tradução de Carlos Felipe Moisés). São Paulo: Palas Athena. Disponível em [https://www.academia.edu/50855057/O Poder do Mito J Campbell e Bill Moyers](https://www.academia.edu/50855057/O_Poder_do_Mito_J_Campbell_e_Bill_Moyers) Acesso em 16.12.2024

Canto, A. M. (1997). *Epigrafía romana de la Beturia Céltica* (ERBC, cat. n. 204 HEp 7). Disponível em

[https://www.academia.edu/6936842/Epigraf%C3%ADa Romana de la Beturia C%C3%A9ltica ERBC 1997 libro completo](https://www.academia.edu/6936842/Epigraf%C3%ADa_Romana_de_la_Beturia_C%C3%A9ltica_ERBC_1997_libro_completo)

Acesso em 30.09.2025.

Caro Baroja, J. (2015). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.

Cassier, E. (1992). *Linguagem e mito*. São Paulo.

Castilho, J. (1902). *Lisboa antiga*, 120 Antiga Casa Bertrand – José Bastos. Disponível em Lisboa antiga: Castilho, Júlio de, 1840-1919: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive Acesso em 25.08.2025

Chevalier, J., & Cheetbrant, A. (1982). *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema.

Chulhan, B. (2022). *Não-Coisas: Transformações no mundo em que vivemos*. Lisboa: Relógio d'Água.

Cornfort, F. M. (1923). *Greek religious thought: From Homer to the age of Alexander*. London & Toronto. Disponível em

<https://ia601509.us.archive.org/16/items/in.ernet.dli.2015.188782/2015.188782.Greek-Religious-Thought.pdf> Acesso em 05.07.2025

Cornfort, F. M. (Ed.). (1981). *Principium sapientiae: As origens do pensamento filosófico grego* (Trad. M. M. R. Santos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cotterel, A. (1997). *Encyclopédie de la mythologie: Nordique, classique, celtique*. Disponível em Mythologie classique: les mythes et les légendes de la Grèce et de Rome: Cotterell, Arthur: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive Acesso em 20.08.2025

Cluny, I. (1999). *D. Luís da Cunha e a ideia de diplomacia em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

Commelin, P. (2020). *Mitologia grega e romana* (Tradução de Maria do Rosário de Castro Pernas). Lisboa: A Esfera dos Livros.

Costa, P. J., & Tavares, J. M. W. (2018). *Tragédia e psicanálise: Um ensaio sobre o herói grego*. Trivium, 10. Rio de Janeiro, jan./jun., s/p. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912018000100011#:~:text=Freud%20utilizou%20os%20mitos%2C%20e%20principalmente%20a%20mitologia,linhas%20de%20pensamento%20centrais%20para%20a%20teoria%20psicanal%C3%ADtica Acesso em 24.09.2024

Crane, S. A. (Ed.). (2000). *Museums and memory*. Stanford: Stanford University Press.

Curado, V. (2000). *Sonho, delírio e linguagem*. Lisboa: Fim de Século.

Custódio, J. (Coord. Científica). (2010). *100 anos de património, memória e identidade: Portugal 1910–2010*. Lisboa: IGESPAR.

Delgado, J. A., & Pérez Jiménez, A. (2014). *Adivinación y astrología en el mundo antiguo*. Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapfre. Disponível em https://www.academia.edu/29745965/Adivinaci%C3%B3n_y_Astrolog%C3%ADa_en_el_Mundo_Antiguo_2014 Acesso em 10.12.2024

Dover, K. J. (1989). *Greek homosexuality*. Cambridge: Harvard University Press.

Durand, G. (1998). *Campos do imaginário* (Tradução de Maria João Batalha Reis). Lisboa: Instituto Piaget.

Durand, G. (2012). *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arqueotipologia geral* (Tradução de Hélder Godinho). São Paulo: Editora WMF

Martins Fontes. Disponível em <https://vdoc.pub/documents/as-estruturas-antropologicas-do-imaginario-arpb2vlh2jk0> Acesso em 22.09.2024

Duque, J. M. V., & Jesus, C. A. M. (2012). *Vasos gregos e pintura de tema clássico no Museu da Fundação Dionísio Pinheiro e Alice Cardoso Pinheiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/42393> Acesso em 20.08.2025

Eliade, M. (1972). *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva. Disponível em Mito e Realidade (archive.org) Acesso em 11.08.2025

Eliade, M. (1988). *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70.

Eliade, M. (1989). *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70.

Eliade, M. (1999). *O sagrado e o profano*. Rio de Janeiro: Livros do Brasil.

Elvira Barba, M. A. (2008). *Arte y mito: Manual de iconografía clásica*. Madrid: Silex Ediciones S.L.

Encarnação, J. (1975). *Divindades indígenas sob o domínio romano em Portugal*. Lisboa.

Encarnação, J. (1979). *Sociedade romana e epigrafia*. Setúbal: Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal, Assembleia Distrital de Setúbal.

Encarnação, J. (1984). *Inscrições romanas do Conventus Pacensis: Subsídios para o estudo da romanização*. Coimbra: Instituto de Arqueologia, Faculdade de Letras de Coimbra.

Espejo, J. L., & Méndez, D. (2022). *El árbol de los mitos: Prefacio, capítulo 4 y unas palabras finales* (Diego Méndez). Barcelona: Editorial Base. Disponível em https://drive.google.com/file/d/1BOdZSwChQ_mQSblQgpdcdJ-W0RkM4kq3/view Acesso em 22.12.2024

Fabião, C. (1989). Para a história da arqueologia em Portugal. In *Penélope: Fazer e desfazer a história*, 2, 9-26.

Fabião, C. (2011). *Uma história da arqueologia portuguesa: Das origens à descoberta da arte do Côa*. Lisboa.

Faria, G. R. (2008). *Imagens de Afrodite: variações sobre a deusa na mélica grega arcaica*. Disponível online.

Feio, M., Antas, M., Medvedec, A., & Nogueira, C. (Coords.). (2023). *Educação e museus: Uma visão intercultural, inclusiva e integrada*. Lisboa: Edições Piaget.

Feitosa, L. C. (2005). *Amor e sexualidade: O masculino e o feminino em grafites de Pompéia*. São Paulo: Anna Blume.

Fernandes, A., & Matos, J. L. (1995). *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia: Coleção de escultura romana*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Ferry, L. (2014). *A sabedoria dos mitos*. Lisboa: Temas e Debates.

Disponível em https://docplayer.com.br/24866287-A-sabedoria-dos-mitos.html#google_vignette

Acesso em 12.01.2025

Fialho, M. C., Candido, M. R., & Rodrigues, N. S. (Coords.). (2021). *Magia e superstição no Mediterrâneo antigo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1552-3> Acesso em 03.09.2025

Foucault, M. (1994). *História da sexualidade* (Vols. I–III). Lisboa: Relógio d'Água.

Foxhall, L. (2013). *Studying gender in classical antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frade, H. (1991). *O templo de Almofala: Novos elementos*. Figueira de Castelo Rodrigo: Câmara Municipal.

Frade, M., & Neto, M. J. (2016). Os modelos de gessos de estátuas antigas da Academia Real de Belas Artes de Lisboa: Valorização e salvaguarda de uma coleção didática. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/42393> Acesso em 03.09.2025

Freud, S. (1912-1913). *Totem e tabu* (Tradução de Leopoldina Almeida). Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Friesen, C. J. P. (2015). *Reading Dionysus: Euripides Bacchae and the cultural contestations of Greeks, Jews, Romans, and Christians*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Funari, P. P. A. (2003). *Antiguidade clássica: A história e a cultura a partir dos documentos*. Campinas: Editora da Unicamp.

Ganho, M. L. S. (2006). *O essencial sobre Francisco de Holanda*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Disponível em https://impresanacional.pt/wpcontent/uploads/2022/03/81_OEssencialSobreFranciscoDeHolanda.pdf Acesso em 10.02.2025

Garcia y Bellido, A. (1949). *Esculturas romanas de España a Portugal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Gaspar, D. (coord.) et al. (2005). *Jardins e escultura do Palácio de Belém*. Lisboa: Museu da Presidência da República.

Gaspar, D. (coord.) et al. (2005). *Azulejos, estuques e tectos do Palácio de Belém*. Lisboa: Museu da Presidência da República.

Gaspar, D. (coord.) et al. (2006). *Vivências, sítio e iconografia do Palácio de Belém*. Lisboa: Museu da Presidência da República.

Gaspar, D. (coord.) et al. (2005). *Arquitectura do Palácio de Belém*. Lisboa: Museu da Presidência da República.

Godinho, I. S., et al. (2011). *Roteiro do Palácio da Ajuda*. Lisboa: IMC e Scala Publishers.

Gomes, M. T. (1935). *Regressos*. Lisboa: Portugália Editora.

Gomes, P. V. (1992). *A confissão de Cyrillo: Estudos de história da arte e da arquitectura*. Lisboa: Hiena Editora.

Gomes, P. V. (1988). *A cultura arquitectónica e artística em Portugal no séc. XVIII*.

Gomez, T. G. (1978). *Los Alfares Romanos Rioanos*. Madrid: Biblioteca Praehistorica Hispana, Vol. XVI.

- Gonçalves, F. R. (1995, 1999, 2002). *Obra completa* (Vols. I-III). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Grimal, P. (1982). *A mitologia grega* (5.^a ed.). São Paulo: Brasiliense.
- Grimal, P. (1984). *A civilização romana*. Lisboa.
- Grimal, P. (1992). *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa: Difel.
- Grimal, P. (1993). *Dicionário da mitologia grega e romana* (Coord. ed. portuguesa V. Jabouille). Algés.
- Grimal, P. (2011). *História de Roma*. São Paulo: Unesp.
- Grimal, P. (2015). *Mitologia clássica: Mitos, deuses e heróis*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Grimal, P. (2020). *Diccionario de mitologia grega e romana* (Coord. ed. portuguesa V. Jabouille). Lisboa: Antígona.
- Grimal, P. (2020). *Diccionario de mitologia grega e romana*. Lisboa: Edições 70.
- Guedes, N. C. (1988). *Museu Nacional dos Coches*. Lisboa: A. P. Edições.
- Guerra, A. (1995). *Plínio o Velho e a Lusitânia* (Tradução e notas de Amílcar Guerra). Lisboa: Edições Colibri.
- Haynes, N. (2023). *O olhar da Medusa*. TopSeller.
- Hernández, F. H. (2011). *El museo como espacio de comunicación* (2.^a ed.). Disponível em https://www.academia.edu/49452905/El_museo_como_espacio_de_comunicaci%C3%B3n
- Holanda, F. (ed.) (1955). *Diálogos de Roma*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Holanda, F. (ed.) (1964). *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Holanda, F. (ed.) (1983). *De Aetatibus Mundi Imagines – Livro das Idades* (Edição fac-similada com estudo de Jorge Segurado). Lisboa.
- Holanda, F. (ed.) (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Humbert, J. (1993). *Mitología griega y romana*. Madrid.

Jabouille, V. (1994). *Iniciação à ciência dos mitos* (2.^a ed., revista e atualizada). Lisboa: Editorial Inquérito, Lda.

Jaeger, W. J. (1995). *Paidéia – A formação do homem grego* (Tradução de Artur Parreira). Lisboa: Martins Fontes. Disponível em https://www.academia.edu/22044275/Werner_Jaeger_Paid%C3%A9ia_A_forma%C3%A7%C3%A3o_do_homem_grego Acesso em 03.09.2025

Jáuregu, A. U. (2019). *Magia, mal de ojo y protección en la Antigua Roma*.

Jesi, F. (2000) *O mito*. Lisboa: Editorial Presença.

Jung, C. G. (1938) *Psicología y religión*. Psilibro.

Disponível em [\(7\) Carl Gustav Jung - Psicología y religión](#).

Acesso em 05.07.2025.

Keil, L. (1943). Catálogo do Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

Lancha, J. & André, P. (2000). *A villa de Torre de Palma, (Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal: Conventus Pacensis, II)*, Lisboa.

Morford, M. P. O., & Lenardon, R. J. (2003). *Classical mythology*. New York, NY: Oxford University Press. Disponível em

<https://archive.org/details/classicalmytholo00morfrich>

Acesso em 07.07.2024Acesso em 7.07.2024

Lévi-Strauss, C. (2020). *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70

Luhmann, N. (2006). *A improbabilidade da comunicação*. Edições Veja. Lisboa.

Maciel, M. Justino. (1996). *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Lisboa.

Malinowsky, B. (1974). *Mágia, ciencia y religión*, Barcelona: Ariel.

Disponível em <https://ia601303.us.archive.org/22/items/magia-ciencia-y-religion-bronislav-malinowski/Magia%20ciencia%20y%20religion%20-%20Bronislav%20Malinowski.pdf>

Acesso em 13.08.2024.

Marques, M. P. (s/d). *Mito e Filosofia*. By Turma 126.

[https://www.academia.edu/27847345/Mito e Filosofia?email_work_card=title](https://www.academia.edu/27847345/Mito_e_Filosofia?email_work_card=title)

Acesso em 22.02.2025.

Marques, V. (2022). *Marketing Digital de A a Z*, 3ª Edição revista e atualizada, Braga. Disponível em

[https://www.academia.edu/80768656/Mitos medos e geografia fant%C3%A1stica dos mares antigos e medievais?fbclid=IwAR3_R5RnQ5DOLwodXi_4TNVCRPq246F99t631ieRpPnoNCpSmrWpslS0A5g](https://www.academia.edu/80768656/Mitos_medos_e_geografia_fant%C3%A1stica_dos_mares_antigos_e_medievais?fbclid=IwAR3_R5RnQ5DOLwodXi_4TNVCRPq246F99t631ieRpPnoNCpSmrWpslS0A5g)

Acesso em 03.09.2025.

Mateos Rusillo S. (2012). *Manual de comunicación para museos y atractivos patrimoniales*. Editorial [TREA](#).

Matos, J. L. (1995). *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia - Coleção de Escultura Romana*, Lisboa: Instituto Português de Museus.

Meco, J. (1993) *O Azulejo em Portugal*, 2.ª ed., Lisboa, Edições Alfa.

Mendonça, M. J. (1983). *Inventário das Tapeçarias Existentes em Museus e Palácios Nacionais*. Lisboa: IPPC.

Mendonça, R. J. R. (2014). *A recepção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa. Doutoramento em Belas-Artes*. Especialidade de Ciências da Arte.

Disponível em [file:///C:/Users/Win10/Downloads/A-recep%C3%A7%C3%A3o-de-escultura-cl%C3%A1ssica-na-Academia-de-Belas-Artes-Ricardo-Mendon%C3%A7a%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Win10/Downloads/A-recep%C3%A7%C3%A3o-de-escultura-cl%C3%A1ssica-na-Academia-de-Belas-Artes-Ricardo-Mendon%C3%A7a%20(2).pdf)

Monteagudo, G. L. (2024) *Mosaicos hispanorromanos de aguas*

SPAL Monografías Arqueología. Nº LIV. Sevilla.

Montero Herrero, S. (2007). *Augusto y las aves. Las aves en la Roma del principado: prodigio, exhibición y consumo*. Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona.

Montero Herrero, S. (1994). *Diosas y Adivinas*. Editorial Trotta, SA.

Montero Herrero, S. s/d. César y la Sacralidad de las Aguas.

Disponível em [Repositório da Universidade de Lisboa: A recepção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa](#)

Acesso em 25.08.2025.

Montero Herrero, S. & Perea, S. (1999). ROMANA RELIGIO / RELIGIO ROMANORUM. Diccionario Bibliográfico de Religión Romana. Madrid.

Morão, P. & Pimentel, C. (Coords.) (2014). *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*. Lisboa: Campo da Comunicação, 550 págs. ISBN: 978-989-8465-24-5.

Müller, F. M. (2000). *Mitologia Comparada*. Vision Libros S.L.

<https://archive.org/details/MitologiaComparadaMaxMuller>

Acesso em 15.08.2024

Müller, F. M. (1876). *Über die Philosophie der Mythologie*, reimpresso como apêndice à edição alemã da Introdução à Ciência da Religião Comparada, 2ª ed., Estrasburgo.

Muñoz, P. J. (2016). Rituales dramático-festivos en la Grecia Moderna. Estudio terminológico de los ritos del Ciclo Festivo de la Navidad (dodecamerón), del carnaval y de primavera: origen, evolución y desarrollo. Universidade de Granada.

Disponível em

https://www.researchgate.net/publication/321713444_Rituales_dramatico-festivos_en_la_Grecia_Moderna_Estudio_terminologico_de_los_ritos_del_Ciclo_Festivo_de_la_Navidad_dodecameron_del_carnaval_y_de_primavera_origen_evolucion_y_desarrollo

Acesso em 25.08.2025.

Navarrete Orcera, A. (2021). *La Mitología en los Palacios Portugueses Siglos XVI a XX*. Mazu Press.

Nietzsche, F. (1872). *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*

Versão para eBook eBooksBrasil Fonte Digital Digitalização do livro em papel
Editora Cupolo 1948

Disponível em

[A Origem da Tragédia - Friedrich Nietzsche](#)

Acesso em 03.09.2025.

Oliveira, S. & Caetano, R. (2017). *Literacia para os Média e Cidadania Global: Caixa de Ferramentas*. Europress

Disponível em

https://par.org.pt/wp-content/uploads/2017/01/LMedia_cor_150dpi.pdf

Acesso 13.02.2025.

Omena, L. M. & Funari, P. P. A. (2016): *Práticas Mortuárias no Mediterrâneo Romano*. Paco Editorial.

Pantel, P. S. (2003). A criação da mulher: um ardil para a história das mulheres? In: MATOS, Maria Izilda & SOIHET, Raquel. (orgs.) *O corpo feminino em debate*. Editora da Unesp, São Paulo. 129-156.

Pantel, P. S. (2009). *A Aithra et Pandora. Femmes, Genre et Cité dans la Grèce Classique*, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme. Paris.

Pantel, P. S. (2019). *Uma história pessoal. Os Mitos Gregos*. Tradução, Introdução à Edição Portuguesa e Notas Nuno Simões Rodrigues. Imprensa da Universidade de Coimbra.

Disponível em

https://www.academia.edu/88113549/Uma_hist%C3%B3ria_pessoal_os_mitos_gregos

Acesso em 22.09.2004.

Parafita, A. (2012). *Antropologia da Comunicação - Ritos. Mitos. Mitologias*. Âncora Editora.

Pereira, J. F. (2005). *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Ed. Caminho, 2005.

Pereira, M. H. R. (1980). *Estudos de história da cultura clássica: cultura grega*. vol.1, (5.ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.

Pereira, M. H. R. (2002). *Estudos de história da cultura clássica*. V. II 3. ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.

Pereira, M. H. R. (2014). *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira II: Estudos sobre a Grécia Antiga: Artigos*. Imprensa da Universidade de Coimbra / Coimbra University Press.

[mhrp_vol_ii_estudos_sobre_a_antiguidade_clássica\(1\).pdf](#)

Acesso em 03.09.2025.

Pereira, M. H. R. (2022). *Estudos de História da Cultura Clássica II. Cultura Romana*. 3.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pereira, M. H. R. (2019). *Receção das Fontes Clássicas em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra.

Disponível em

<https://digitalis.uc.pt/pt>

[pt/livro/obras_de_maria_helena_da_rocha_pereira_receção_das_fontes_clássicas_em_portugal](#).

Acesso em 19.09.2024.

Pereira, M. H. R., (2009) *Hélade*, org. e trad. Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Guimarães Editores.

Pereira, J.C.B. (1987). *Viaturas de Aparato em Portugal* (Coleção Património Português). Lisboa: Bertrand Editora.

Pinheiro, C. S. (2010). O percurso de Dido, rainha de Cartago, na literatura latina. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.

Disponível em

https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/41/1/dido_rainha_de_cartago.pdf

Acesso em 05.01.2025.

Pinho, E. G. (2007). *Rodas do Poder. Coches e outros Carros Nobres*. Lisboa: Caleidoscópio. Disponível em

[https://www.academia.edu/36360539/Rodas do Poder Coches e Outros Carros Nobres?email_work_card=title](https://www.academia.edu/36360539/Rodas_do_Poder_Coches_e_Outros_Carros_Nobres?email_work_card=title)

Acesso em 03.09.2025.

Rebelo, L. S. (1982). *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*.

Lisboa: Horizonte.

René Martin (2005). (coord.) [*Diccionario Espasa: Mitología Griega y Romana*](#)

Hispasa Calpe, S.A., Madrid.

Raposo, L. et al. (1989). *Portugal, das Origens à Época Romana*, Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia,

Ribeiro, J. C. (Coord) (2002). *Religiões da Lusitânia, Loquuntursaxa*. Lisboa: IPM.

Rodrigues, N. S. (2005). *Mitos e Lendas da Roma Antiga*, Clássica Editora.

Rodrigues, N. S. (2021). *De Ilipa a Munda*. Guerra e conflito no sul da Hispânia. Lisboa: Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa.

Rodrigues, P. S. (2016). Museus, discurso e poder. Dossier temático: Museus, discurso e poder. *MIDAS*. Museus e estudos interdisciplinares, 1-4.

Rodríguez Martín, F. G. (2002). Lucernas romanas del Museo Nacional de Arte Romano (Mérida). Madrid e Mérida: Real Academia de la Historia. Museo Nacional de Arte Romano (Monografías Emeritenses, 7).

Ruiz de Elvira, A. (1982) *Mitologia Classica*. Segunda edición. Madrid: Editorial Gredos.

Santos, A. C. R. (2008). *Giambattista Vico: Poesia e Ciência Nova*.

Mestrado em Teoria da Literatura. Lisboa. Universidade de Lisboa.

Santos, D. V. C. (2012). Mito e pensamento entre os gregos: uma discussão sobre os termos μυθος, ἀλήθεια, λόγος e παιδεία *Revista Mundo Antigo*. Ano I, V. 01, Nº. 02. Dezembro. ISSN 2238-8788, 75-84.

Disponível em [\(35\) Mito e pensamento entre os gregos: uma discussão sobre os termos μυθος, ἀλήθεια, λόγος e παιδεία](#)

Acesso em 03.09.2025.

Scarpi, P. (2002). *Le Religioni dei Misteri*. Volume I: Eleusi, Dionisismo, Orfismo. Fondazione Lorenzo Val

https://drive.google.com/file/d/13S8YzjMR8Oc4ZziL4EbGVKllyhQcm_f0/view

Acesso em 22.12.2024

Schmidt, J. (2004) Roman Mithology. GrangeBooks. Kent.

Disponível em <https://archive.org/details/romanmythology0000schm>

Acesso em 13.01.2025.

Segurado, J. (1970). Francisco d'Ollanda. Lisboa: Ed. Excelsior.

Serra, J. P. (2020). *Pensar o Trágico*. Abysmo.

[Repositório da Universidade de Lisboa: Pensar o trágico](#)

Acesso em 03.09.2025

Serra, J. P. et al (2011). *Memórias e Sabedoria*. Edições Humus.

Serrão, V.(1982). *A Pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve.

Silva, s/d, As heróides e o trágico.

Disponível em [As heróides e o trágico](#)

Acesso em 27.06.2025.

Silva, M. M. C. (1977). *O Museu Nacional dos Coches - O Edifício, o Museu, as Coleções* (Coleção Albuns de Arte Portuguesa). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

Silva, R. H. coord (2011). *Museus e Investigação*. N.º 8. Instituto de História de Arte. Universidade Nova de Lisboa.

Souza, Vasco de (1990). *Corpus Signorum Imperii Romani*, Coimbra.

Smith, W. (ed.) (1890). *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. J. Murray. London.

Sousa, I. C. (1993). *André de Resende e a História da Antiguidade da cidade de Évora*. Conferências & Debates.

Teixeira, C. (2006). *As duas Báquidas*. Faculdade e Letras da Universidade de Coimbra - Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Valverde, José Contreras et al. (1992). *Diccionario de la Religión Romana*. Madrid: Ed. Clásicas,

West, M. L. (ed. 1992) *Ancient Greek Music*. Claredon Press. Oxford.

Viana, M. M. (2022). *Um Livro de Píndaro*. Edições Húmus. Lda e autora.

[Nemeias. Um Livro de Píndaro | PDF | Mitologia grega | Poesia](#)

Acesso em 02.09,2025

Vasconcellos, J. (ed. 1896). *Quatro diálogos da pintura antiga: Francisco de Hollanda, Miguel Angelo, Vittoria Colonna, Lattanzio Tolomei, interlocutores em Roma*.

Vasconcellos, J. L. (1998). *Religiões da Lusitânia*, vol. III. Lisboa: Imprensa Nacional.

Vasconcellos, P. S. (1998). *Mitos Gregos*, Objetivo. São Paulo.

Vaz, J. (2015). *A Pintura mural do Real Paço da Ajuda (1796-1833): Imagens do poder*. Scribe.

Vernant, J.P. (1990). *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra

Disponível em [\(7\) Vernant Mito e pensamento entre os gregos](#)

Acesso em 05.07.2025.

Vernant, J.P. (2000). *O Universo, os Deuses, os Homens* (trad. Magda Bigotte de Figueiredo). Lisboa: Dom Quixote.

Vernant, J.P. (2005). *As Origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. 15.. Rio de Janeiro: Difel.

Vernant, J.P. (2006). *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Tradução de Myriam Campello. 3.ed. José Olympio. Rio de Janeiro.

Vernant, J.P. (2007). *Oeuvres*. I e II. Seuil. Paris.

Vernant, J.P. (2009). *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Disponível em

https://www.academia.edu/34293067/Vernant_Jean_Pierre_Mito_e_Religi%C3%A3o_na_Gr%C3%A9cia_Antiga_pdf?fbclid=IwAR0YVnICgQFxukz3EdsdZA5sOcBtn4DfSapvW0jt1qmwGGJL0LaiTbTpbIq

Acesso em 24.09.2024.

Vico, G. (ed. 2005). *Ciência Nova*. Trad. de Jorge Vaz de Carvalho; pref. de António M. Barbosa de Melo; ed. Serviço de Educação e Bolsas da Fundação Lisboa: FCG.

Disponível em <https://gulbenkian.pt/publications/ciencia-nova/>

Acesso em 13.01.2025.

Zanker, P. (1992). *Augusto y el Poder de las Imágenes*, Alianza Forma, Madrid.

Whitley J. (2001). *The Archaeology of Ancient Greece*. Cambridge. Cambridge: University Press.

Teses, Dissertações e Monografias

Abraços, M. F. (2005). *Para a História da Conservação e Restauro do Mosaico Romano em Portugal* [Tese de Doutoramento em Letras (Especialidade em História de Arte)]. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Agnolon, A. (2013). *A Festa de Saturno. O Xênia e o Apoforeta de Marcial*. Universidade de São Paulo.

Agnolon, A. (2007). *Uns epigramas, certas mulheres: a misoginia nos Epigrammata de Marcial (40 D.C. - 104 D.C.)*. Universidade de São Paulo.

Disponível em

https://www.academia.edu/57353987/Uns_epigramas_certas_mulheres_a_mis

[oginia nos Epigrammata de Marcial 40 d C 104 d C](#)

Acesso em 30.12.2024

Almeida, J. P. B. A. R. (2015). *O divino nos Sofistas e em Eurípides* [Tese de Doutoramento na área de Estudos Clássicos, ramo de Poética e Hermenêutica]. Coimbra: Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. Disponível em <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/28688/4/O%20divino%20nos%20Sofistas%20e%20em%20Eur%C3%ADpides.pdf>

Acesso em 24.09.2024

Alves, D. M. (2013). *Ciclos Mitológicos nas Fabulae de Higino. Tradução e análise* [Dissertação de Mestrado]. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

Andrade, J. F. D. (2008). *O Museu na Era da Comunicação Online* [Dissertação de Mestrado]. Universidade do Minho.

Barata, M.F. (1997) *Miróbriga; Urbanismo e Arquitectura*. Tese de Mestrado. Porto: Universidade do Porto.

Barbosa, L. M. (2010). *De Selvagem a Efeminado: as Representações de Dioniso no Imaginário Ático (Séculos VII a V a.C.)* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História.

Barradas, D. (2022). *Estudo de Públicos num museu de ciência: o caso do Museu Nacional de Arqueologia* [Relatório de Estágio]. Orientação científica: Joana Lobo Antunes; orientação no lugar de estágio: Maria Filomena Barata e Mário Antas.

Beites, A. M. R. (2011). *O Museu Aberto e Comunicativo. Fundamentação e proposta para estudos de públicos à luz de um enfoque info-comunicacional* [Mestrado em Museologia]. Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Disponível em <https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/57067/2/TESEMESALEXANDREBEITES000142010.pdf>

Bernardo, J. V. A. (2013). *A Coleção de Escultura da Faculdade de Belas Artes: A formação do gosto e o ensino do Desenho* [Doutoramento em Belas Artes].

Disponível

em

https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10797/1/ulsd067953_td_vol_1.pdf

Acesso em 04.09.2024

Bizário, P. C. (2024). *A figura de Dido em Virgílio e Ovídio: uma análise da rainha cartaginesa na Epopeia e na Elegia* [Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Letras). Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara).

Disponível em <https://repositorio.unesp.br/items/17401960-3ac4-4325-a5e0-68aa651a4c81/full>

Acesso em 05.01.2025

Brigola, J. C. P. (2003). *Colecções, Gabinetes e Museus em Portugal no século XVIII* [Tese de Doutoramento em História]. Universidade de Évora; Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Disponível em <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/25880>

Acesso em 31.01.2025

Brum, P. S. P. (2013). *Contributos para a programação museológica do acervo arqueológico romano de Tróia. Museu ou centro de interpretação?* [Tese de Mestrado]. Universidade Nova de Lisboa.

Caetano, M. T. V. S. (2018). *Animalia qvæ lacte alvntvr: simbologia e estética nos mosaicos romanos da Península Ibérica* [Tese de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade]. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Editora Caleidoscópio. Lisboa.

Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/5874>

Caetano, M. T. V. S. (2018). *Animalia qvæ lacte alvntvr: simbologia e estética nos mosaicos romanos da Península Ibérica* [Tese de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Editora Caleidoscópio.

Calado, M. M. T. B. (1995). *Arte e sociedade na época de D. João V* [Tese de Doutoramento em História de Arte]. Lisboa: Departamento de História de Arte, Universidade Nova de Lisboa.

Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/106694>

Camacho, C. F. (1999). *Renovação Museológica e Gênese dos Museus Municipais da Área Metropolitana de Lisboa: 1974-1990* [Dissertação de Mestrado em Museologia e Património]. Universidade Nova de Lisboa.

Carderaro, L. C. (2015). *Do Encanto à Hybris. Representações de seres mitológicos com atributo musical na pintura de vasos gregos* [Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos, especialização Mundo Antigo]. Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

Disponível em <https://eg.uc.pt/handle/10316/30849>

Acesso em 05.01.2025

Carrilho, A. J. B. (2016). *Os Museus em Portugal durante a 1.ª República* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Évora.

Disponível em

https://www.academia.edu/61651779/Os_museus_em_Portugal_durante_a_1_a_Rep%C3%BAblica

Acesso em 13.08.2024

Carvalho, A. (2015). *Diversidade Cultural e Museus no Século XXI: O Emergir de Novos Paradigmas* [Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, especialização Museologia]. Universidade de Évora.

Carreira, P. C. F. C. (2007). *As Argonáuticas de Apolónio de Rodes: A arquitectura de um poema helenístico* [Mestrado em Estudos Clássicos, Literatura Grega]. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Correia de Melo, J. M. T. (2001). *As Fábulas de Aviano* [Dissertação de Mestrado]. Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro. Disponível em Repositório Institucional da Universidade de Aveiro: As fábulas de Aviano: introdução, versão do latim e notas.

Acesso em 25.08.2025

Costa, L. N. (2010). *Mesclas genéricas na Tragicomédia Anfitrião de Plauto* [Dissertação de Mestrado]. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

Custódio, J. (2009). *Renascença artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1ª República* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Évora.

Demarchi, I. (2021). *Os epítetos de Apolo e de Zeus nos epinícios de Baquílides* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de São Paulo. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-05062013-112806/pt-br.php>

Acesso em 07.04.2025

D'Encarnação, J. (1984). *Inscrições romanas do Conventus Pacensis: Subsídios para o estudo da romanização*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Faria, A. C. R. (2008). *A Colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto* [Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia].

Fontes, V. J. O. (2013). *O potencial didático dos mitos e das lendas na educação histórica* [Dissertação de Mestrado]. Universidade do Porto. Disponível em

<https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/71552/4/28408.7.pdf>

Acesso em 02.12.2024

Francisco, G. S. (2012). *Panatenaicas: tradição, permanência e derivação* [Tese de Doutoramento]. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP).

Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-16052012-141348/pt-br.php>

Acesso em 27.08.2025

Fidler, F. (2023). *Sobre os deuses e o mundo por Salústio Filósofo* [Tese de Mestrado]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre.

Disponível em <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/272046/001196550.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Acesso em 22.02.2025.

Gatti, I. F. (2012). *A Crestomatia de Proclo: tradução integral, notas e estudos da composição do códice 239 da Bibliotheca de Fócio* [Dissertação]. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-05062013-112806/pt-br.php>

Acesso em 05.01.2025

Gonçalves, L. J. (2007). *Escultura Romana em Portugal - uma Arte do Quotidiano* [Artigo]. Studia Lusitana II, Volume 1-2 (Museo Nacional de Arte Romano), Mérida.

Gratti, B. R. (2009). *Sobre a adivinhação de Marco Túlio Cícero* [Dissertação de Mestrado]. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

Disponível em Terminal RI - Sophia Biblioteca Web (unicamp.br)
Acesso em 11.08.2025

Hallwass, A. (2003). *Reflexões sobre a função psicológica do mito numa abordagem junguiana* [Documento].

Disponível em

9913809.pdf. Acesso em 05.07.2025

Hoys, A. M. V. (2015). *La religión romana en Hispania: Fuentes epigráficas, arqueológicas y numismáticas*. Departamento de Historia Antigua Sección de Historia facultad de Geografía e Historia Universidad Complutense de Madrid. Tesis Doctoral.

Disponível em: [La religión romana en Hispania : Fuentes epigráficas, arqueológicas y numismáticas](#)

Acesso em 29.09.2025.

Lobo, J. S. (2020). *Paléfato: A Desconstrução do Mito e a sua Racionalização* [Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes]. Disponível em 430798.pdf

Acesso em 25.05.2025

Magalhães, J. M. (2015). *Sangue em Vinho. O que tem Jesus Cristo que ver com Dioniso* [Mestrado em História].

Mainer, V. P. (2017). *El culto de Venus en Hispania: Estudio y análisis de las fuentes documentales y arqueológicas en la Península Ibérica* [Tese]. Madrid. Disponível em <https://docta.ucm.es/entities/publication/2f3fc7d9-360e-42d9-8f14-31a5d04794da>

Acesso em 09.08.2025

Mangucci, A. C. (2020). *História da azulejaria portuguesa, iconografia e retórica* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Évora. Disponível em

https://www.academia.edu/44874606/Hist%C3%B3ria_da_azulejaria_portuguesa_a_iconografia_e_ret%C3%B3rica_%C3%89vora_Tese_de_doutoramento_apresentada_%C3%A0_Universidade_de_%C3%89vora_2020

Acesso em 24.09.2025.

Margariño, S. M. F. (2016/2017). *La Mitología Romana: una Revisión Bibliográfica y Propuesta de Intervención* [Tese]. Universidad de Sevilla.

Marques, J. G. H. (2011). *Discursos dos Museus: Uma perspectiva transdisciplinar* [Mestrado em Educação Artística]. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Disponível em <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/5057>

Acesso em 02.01.2025

Melo, J. V. L. (2019). *Tradução poética de Íbis, Nux e Haliêutica: três poemas de uma suposta quarta fase ovidiana* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal de Juiz de Fora.

Disponível em

https://www.academia.edu/Tradução_poética_de_Íbis_Nux_e_Haliêutica

Acesso em 25.08.2025

Moreia, E. D. (2021). *A mitologia dos astros na tradução dos Catasterismos de Eratóstenes de Cirene* [Monografia de Graduação em Letras]. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Disponível em <https://pantheon.ufri.br/handle/11422/15818>

Acesso em 10.01.2025

Muñoz, P. J. M. (2016). *Rituales dramático-festivos en la Grecia Moderna: Estudio terminológico de los ritos del Ciclo Festivo de la Navidad (dodecamerón), del carnaval y de primavera: origen, evolución y desarrollo* [Tese]. Universidad de Granada.

Disponível em

https://www.researchgate.net/publication/321713444_Rituales_dramatico-festivos_en_la_Grecia_Moderna_Estudio_terminologico_de_los_ritos_del_Ciclo_Festivo_de_la_Navidad_dodecameron_del_carnaval_y_de_primavera_origen_evolucion_y_desarrollo

Oliveira, C. F. (2003). *A villa romana de Rio Maior: estudo de mosaicos* [Dissertação de Mestrado em Arqueologia]. Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

Disponível em *A villa romana de Rio Maior: estudo de mosaicos* | Estudo Geral
Acesso em 24.03.2025

Pereira, G. (s.d.). *Documentos Históricos da Cidade de Évora*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Pereira, E. J. S. (2017). *Coleccionismo Arqueológico e redes de circulação de conhecimento - Portugal, 1850-1930* [Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, especialidade Museologia]. Universidade de Évora.

Pinheiro, S. M. D. (1989). *Manuel Caetano de Sousa* [Dissertação de Mestrado em História da Arte]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Pinho, E. (2014). *A Evolução das Coleções Públicas em Contexto Democrático: Políticas de Incorporação e Vetores de Crescimento nos Museus de Arte da Administração Central do Estado (1974-2010)* [Tese de Doutoramento em Belas-Artes, Ciências da Arte: Museologia]. Universidade de Lisboa.

Reis, C. X. P. M. (2017) *O jardim de Santo Antão do Tojal*. Dissertação de Mestrado em Arte e Património, orientada pela Doutora Sandra Costa Saldanha e coorientada pela Doutora Luísa Trindade, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Reis, S. H. (2014). *Religião e Sociedade no Municipium Olisiponense*. Dissertação de Mestrado orientada pelo Prof. Doutor Amílcar Guerra. Disponível em

https://www.academia.edu/15154894/Religi%C3%A3o_e_Sociedade_no_Municipium_Olisiponense

Remelgado, A. P. S. L. (2014). *Estratégias de Comunicação em Museus Instrumentos de Gestão em Instituições Museológicas*. Remelgado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto,

Disponível em [Repositório Aberto da Universidade do Porto: Estratégias de Comunicação em Museus.Instrumentos de Gestão em Instituições Museológicas](#)

Acesso em 07.07.2025.

Remelhe, E. A. F. (2015). *Interfaces. Contributo para a aproximação entre o Público e o Museu, com base no caso dos museus da Direção Regional de Cultura do Norte*. Tese de Doutoramento em Educação Artística apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

[Repositório Aberto da Universidade do Porto](#)

<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream>

Reis, C. X. P. M. (2017). *O jardim de Santo Antão do Tojal* [Dissertação de Mestrado em Arte e Património]. Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. Orientação: Dra. Sandra Costa Saldanha e coorientação: Dra. Luísa Trindade.

Reis, S. H. (2014). *Religião e Sociedade no Municipium Olisiponense* [Dissertação de Mestrado]. Orientação: Prof. Doutor Amílcar Guerra. Disponível em

https://www.academia.edu/15154894/Religi%C3%A3o_e_Sociedade_no_Municipium_Olisiponense

Remelgado, A. P. S. L. (2014). *Estratégias de Comunicação em Museus: Instrumentos de Gestão em Instituições Museológicas* [Dissertação]. Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

Disponível em Repositório Aberto da Universidade do Porto: Estratégias de Comunicação em Museus. Instrumentos de Gestão em Instituições Museológicas
Acesso em 07.07.2025

Remelhe, E. A. F. (2015). *Interfaces: Contributo para a aproximação entre o Público e o Museu, com base no caso dos museus da Direção Regional de Cultura do Norte* [Tese de Doutoramento em Educação Artística]. Faculdade de Belas-Artes, Universidade do Porto.

Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt>

Roque, M. I. R. (1989/1990). *A Comunicação no Museu* [Dissertação Final do Curso de Pós-Graduação em Museologia e Património Artístico]. Disponível em

https://www.academia.edu/4057469/A_comunica%C3%A7%C3%A3o_no_museu

Acesso em 14.08.2024

Rodrigues, A. M. N. A. D. (2004). *A Escultura de Vulto Figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822): produção, morfologia, iconografia, fontes e significado* [Dissertação de Mestrado em História da Arte]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2 vols., Texto policopiado.

Sanfelice, P. P. (2016). *Sob as Cinzas do Vulcão: Representações da Religiosidade e da Sexualidade na Cultura Material de Pompeia durante o Império Romano* [Tese de Doutoramento]. Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

Sanfelice, P. P. (2012). *Amor e Sexualidade em Ruínas: as Pinturas da Deusa Vénus nas Paredes de Colonia Cornelia Veneria Pompeia Anorum* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Paraná.

Disponível em

[https://www.academia.edu/2179235/AMOR E SEXUALIDADE EM RU%C3%8DNAS AS PINTURAS DA DEUSA V%C3%8ANUS NAS PAREDES DE POMPEIA](https://www.academia.edu/2179235/AMOR_E_SEXUALIDADE_EM_RU%C3%8DNAS_AS_PINTURAS_DA_DEUSA_V%C3%8ANUS_NAS_PAREDES_DE_POMPEIA)

Acesso em 25.09.2025

Santos, A. C. R. (2008). *Giambattista Vico: Poesia e Ciência Nova* [Mestrado em Teoria da Literatura]. Lisboa: Universidade de Lisboa.

Disponível em Repositório da Universidade de Lisboa: Giambattista Vico: poesia e ciência nova (ul.pt).

Acesso em 24.09.2024

Santos, C. A. D. (1977). *Os Jerónimos em Portugal: Das origens aos fins do século XVII* [Dissertação de Doutoramento em História Moderna e Contemporânea]. Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Disponível em Repositório Aberto da Universidade do Porto: Os Jerónimos em Portugal: das origens aos fins do século XVII.

Acesso em 03.07.2025

Serignolli, L. V. G. (2017). *Baco, o Simpósio e o Poeta* [Tese de Doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Disponível em (11) Baco, o simpósio e o poeta.

Acesso em 20.03.2025

Silva, F. N. (2021). *O Vinho, o Sagrado e o Profano*. In: *Encantos de Baco: vinho e cultura no sul de Minas*, São Carlos, 65-72.

Silva, G. J. (2001). *Aspectos de cultura e género na Arte de Amar, de Ovídio, e no Satyricon, de Petrónio: representações e relações* [Dissertação]. Universidade Estadual de Campinas.

Disponível em <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/209201>

Acesso em 27.12.2024

Silva, N. S. C. (2009). *Eunuchus de Terêncio: estudo e tradução* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de São Paulo.

Disponível em

<https://pt.scribd.com/document/Terencio-Eunuco>

Acesso em 09.03.2025

Simões, I. M. (2021/2022). *Mito e Culto de Adónis na Grécia Antiga: Fontes e Problemáticas* [Tese de Mestrado em História, especialidade em História Antiga]. Orientação: Prof. Doutor Nuno Simões Rodrigues.

Soares, L. F. S. (2016). *O Palácio Nacional da Ajuda e a sua afirmação como museu (1910-1981)* [Tese de Doutoramento em História da Arte, especialização em Museologia e Património Artístico].

Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/20420>

Acesso em 01.02.2025

Teixeira, J. M. (2012). *José da Costa e Silva (1747-1819), e a receção do neoclassicismo em Portugal: a clivagem de discurso e a prática arquitetónica* [Tese de Doutoramento em História]. Universidade Autónoma de Lisboa.

Teixeira, S. M. (2014). *Cultos e cultuantes no Sul do território actualmente português em época romana (séculos I a.C.-III d.C.): Uma aproximação à sociologia das religiões* [Dissertação de Mestrado em Arqueologia].

Véras, A. K. A. (2018). *A noção de Dikaíosýne: análise do Mito do anel de Gíges em Platão* [Tese de Mestrado]. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

Disponível em

https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/26282/1/No%C3%A7%C3%A3o_dikaio%C3%BDnean%C3%A1lise_V%C3%A9ras_2018.pdf

Vinagre, S. P. (2013). *Cassandra: a voz de uma ideologia* [Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos]. Recepção da Cultura Clássica.

Catálogos e Exposições

AA.VV.(2016). *Lusitania Romana. Origem de dois Povos*. [INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda](#). 2016.

Parreira, Rui e Vaz Pinto (1980). *Tesouros da Arqueologia Portuguesa*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia.

Magalhães, N. & Parreira, R. (2009). *Sagres do Mar e do Tempo*. Faro: Direcção Regional de Cultura do Algarve.

AA.VV.(2024). *Diagnóstico de Monitorização dos Museus de Monitorização dos Museus da RPM*. Coordenação Fátima Roque e Cristina Pacheco.

https://backend.museusemonumentos.pt/uploads/Relatorio_Diagnostico_de_Monitorizacao_dos_Museus_da_RPM_publicacao_cf2122cad1.pdf?fbclid=IwY2xjaWllpDhleHRuA2FibQIxMAABHTTrV9uKVValrGXQhMWF63KBbWn32SJT6D2RVTzHzGssnGU4rc4CjHLt-4A_aem_-pghx9k9QUQ5jHJn_1SurA

Acesso em 21.02.2025.

Fontes Textuais

AA.VV. *Antologia Grega. A Musa dos Rapazes* (livro XII)

Tradução do grego, introdução e comentário Carlos A. Martins de Jesus. Série Autores Gregos e Latinos. Impresa da Universidade de Lisboa.

Antonino Liberal (Ed. 2017). *Metamorfoses*. Tradução do grego, introdução e comentário Reina Marisol Troca Pereira Série Autores Gregos e Latinos. Imprensa da Universidade de Coimbra.

Disponível em [\(4\) Antonino Liberal - Metamorfoses](#)

Acesso em 31.05.2025.

Apolodoro (ed. 2016). *Biblioteca*. Introdução, tradução e notas de Julia Garcia Moreno. Madrid: Alianza Editorial.

Apolodoro (ed. 2025). *A Biblioteca de Apolodoro - Um Breviário de Mitologia Grega da Época Imperial*. Introdução, tradução, notas e índices Abel N. Pena. Prefácio José Pedro Serra. Lisboa: Espaço Ulmeiro.

Apolónio de Rodes (ed. 2021). *Argonáutica*, Livros I e II. Estudo Introdutório, Tradução e Notas Ana Alexandra Alves de Sousa. Série Autores Gregos e Latinos. Imprensa Nacional da Universidade de Coimbra

Disponível em

https://www.academia.edu/45632337/Apol%C3%B3nio_de_Rodes_Argon%C3%A1utica_Cantos_I_e_II_Estudo_Introdut%C3%B3rio_Tradu%C3%A7%C3%A3o_e_Notas

Apolónio de Rodes (ed. 1996). *Introducción Traducción y Notas* de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos.

Apuleio (ed. 1978). *O Burro de Ouro*. Trad. Francisco António de Campos, Editorial Estampa, Lisboa.

Apuleio (ed. 2010). *Asno de Ouro*. Conto de Amor e Psique. Trad. Delfim Leão, Biblioteca Editores Independentes, Lisboa.

Apuleio (ed. 1978). *Burro de Ouro*. Tradução Francisco António de Campos. Editorial. Estampa (2a edição). Lisboa.

Apuleio (2010). *Asno de Ouro*. (Conto de Amor e Psique). Introdução, tradução do latim e notas Delfim Leão. Biblioteca Editores Independentes.

Apuleyo (ed. 1980). *Apologia. Flórida*. Notas de Santiago Segura Munguía. Madrid: Editorial Gredos

Aristófanes (ed. 1990). *As Aves*. Tradução, prefácio e notas de A. Lobo Vilela. Editorial Inquérito.

Aristófanes (ed. 1978). *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*. Introdução, versão do Grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Textos Clássicos.

Aristóteles (2006) *História dos Animais* - Livros I-IV. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Disponível em [História dos Animais - Aristóteles PDF Grátis | Baixe Livros](#)

Acesso em 20.07.2025.

Aristóteles (ed. 2018). *Poética*. Prefácio de Maria Helena Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente.

6.ª Edição. Fundação Calouste Gulbenkian.

Bébio Itálico (ed. 2021). *A Ilíada Latina*. Tradução do Latim, introdução e notas de Priscilla Adriane Ferreira Almeida. Imprensa da Universidade de Coimbra.

Disponível em <https://monographs.uc.pt/iuc/catalog/book/245>

Acesso em 27.06.2025.

Calímaco (1984). *Hinos y Epigramas*. Introducción, versión rítmica y notas de Pedro Tapia Zúñiga. Universidad Nacional Autónoma de México.

Disponível em [Calímaco Καλλιμάχου "Ὕμνοι Καὶ Ἐπιγράμματα Himnos Y Epigramas \(ed. De Pedro Tapia Zúñiga\) : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

Acesso em 28.08.2025.

Camões, Luís de (ed. 2003). *Os Lusíadas*, Edição Expresso.

Camões (ed. 2012). *Lírica*. Apresentação crítica, selecção, notas e glossário de Maria Vitalina Leal de Matos. Lisboa: Caminho.

Catulo e Tibulo (ed. 1993), *Poemas e Elegias*, Introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler. Madrid: Editorial Gredos.

Cícero (ed. 2004). *Da Natureza dos Deuses*. Introdução e Notas Pedro Braga Falcão. Lisboa: Vega

Claudiano (ed. 1991). *O Rapto de Prosérpina*. Lisboa: Editorial Inquérito.

Diodoro de Sicília (ed. 2001 e 2004). *Biblioteca histórica*. Libros I-III e IV-VIII. Introducción, Traducción y Notas de Francisco Parreu Alasà. Madrid: Editorial Gredos.

Disponível em

<https://archive.org/details/diodoro-de-sicilia.-biblioteca-historica-libros-iv-viii-g-2004>.

Acesso em 24.09.2024.

Eratóstenes (ed. 1999). *Mitología del Firmamento (Catasterismos)*. Introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Editorial.

Disponível em [Eratostenes - Mitologia Del Firmamento \(Catasterismos\).pdf](#)

Acesso em 12.08.2025

Ésquilo (ed. 2014). *Prometeu Agrilhado*. Lisboa: Edições 70.

Ésquilo (ed. 1998). *Oresteia, Agamémnon, Coéforas, Euménides*. Introdução, Tradução e Notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70.

Estrabão, (ed. 2016). *Geografia*. Livro III. Introdução, Tradução e Notas Deserto, Jorge; Pereira, Susana da Hora Marques. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Eurípides (ed. 1998). *As Bacantes*. Tradução, introdução e notas por Maria Helena da Rocha Pereira. Col. Clássicos Gregos e Latinos, N.º 9, Lisboa: Edições 70.

Eurípides (ed. s/d). *As Bacantes*, Tradução, Prefácio e notas de Fernando Melro. Clássicos Inquérito.

Eurípides (ed. 2008). *Medeia*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Eurípides (ed. 1960). *Ifigénia em Aulis; As Bacantes; Electra*. Tradução Natália Correia. Porto: Livraria Civilização.

Eurípides (ed. 2005). *Íon*. Tradução do Grego, introdução e notas de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Colibri.

Eurípides (ed. 2009). *Helena*. Versão do grego, introdução e notas de José Ribeiro Ferreira. Porto Alegre, Movimento/ Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Heródoto (ed. 1992). *Historia*. Livro II. Euterpe. Introducción de Francisco R. Adrados. Traducción y notas de Carlos Schrade. Madrid: Editorial Gredos.

Disponível em [Heródoto. HISTORIA 2 Libro II EUTERPE \[G\] \[1977\] : Heródoto : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

Heródoto, (ed. 1979). *Historia*. Livro II Traducción y notas de Carlos Schrader. Madrid: Editorial Gredos.

Disponível em [Heródoto. - HISTORIA 3 - Libro III - TALIA \[G\] \[1979\].pdf](#)

Acesso em 14.08.2025.

Heródoto (ed. 2007). *Historia* Libro IV *Melpomene*. Traducción y notas de Carlos Schrader. Madrid: Editorial Gredos

Disponível em [Heródoto. HISTORIA 4 Libro IV MELPOMENE \[G\] \[1979\] : Heródoto : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

Acesso em 14.08.2025.

Heródoto (ed. 1981). *Historia*, Liv. V. *Terpsicore*. Traducción y notas de Carlos Schrader. Madrid: Editorial Gredos

Disponível em [Heródoto. HISTORIA 5 Libro V TERPSICORE \[G\] \[1981\] : Heródoto : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

Acesso em 14.08.2025.

[\(6\) Heródoto. Histórias. Livro IV - Melpômene | Maria Aparecida de Oliveira Silva - Academia.edu](#)

Heródoto (ed. 2019). *Histórias. Livro IV. Melpómene*. Introdução, tradução e notas Maria Aparecida de Oliveira Silva), (*Histórias. Livro IV. Historia de Escilas 79*).

Heródoto (ed. 2018). *História*. Trad. Manuel Balasch. Editorial Cátedra. Madrid.

Heródoto (ed. 2006). *Los Nueve Libros de la Historia* (484 A.C. - 425 A.C.). Traducción P. Bartolomé Pou, S. J. (1727-1802).

Disponível em <https://archive.org/details/herodoto-historia/page/3/mode/1up>

Acesso em 20.07.2025.

Heródoto de Halicarnaso, (2006) *Los Nueve Libros de la Historia* Herodoto de Halicarnaso (484 A.C. - 425 A.C.)

Traducción P. Bartolomé Pou, S. J. (1727-1802)

Disponível em [Heródoto Historia : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) Acesso 25-09.2025-

Hesíodo (ed. 2014). *Teogonia*. Int. e Trad. Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa.

Hesíodo (ed. 1978). *Obras y Fragmentos. Teogonia, Trabajos y Dias; Escudo; Fragmentos; Certamen*. Introducción, Pérez Jiménez, Traducción y Notas de Aurelio Pirez Jiménez y Alfonso Martínez Diez. Madrid: Editorial Gredos. S. A.

<https://ia801608.us.archive.org/22/items/hesiodo-obras-y-fragmentos/Hes%C3%ADodo%20-%20Obras%20y%20fragmentos.pdf>

Acesso em 29.12.2024.

Higino (ed. 2009). *Fábulas*. Introducción y Traducción de Javier del Hoyo e José Miguel García Ruiz. Notas e Índices de Javier del Hoyo. Madrid: Editorial Gredos, S. A.

Disponível em [467.Higinio-Fabulas.pdf](#)

Acesso em 25.09.2025

Homero (ed. 2018). *Odisseia*. Tradução, Notas e Comentários de Frederico Lourenço. Quetzal Editores. Lisboa.

Homero (ed. 2022). *Ilíada*. Introdução, tradução e notas de Frederico Lourenço. Quetzal. Lisboa.

Horácio (ed. 2008). *Odes*. Tradução Pedro Braga Falcão, Livros Cotovia.

Parménides e Xenófanés (2011). *Fragmentos*. Filósofos Edição do texto grego, revisão e comentários Fernando Santoro Revisão Científica Néstor Cordero. Épicos I. Fundação Biblioteca Nacional Rio de Janeiro.

Disponível em [\(99+\) Filósofos Épicos I : Parmênides e Xenófanés, fragmentos](#)

Acesso em 15.08.2025.

Lima, Célia Joaquim Silva de (2005). *Hino Homérico a Afrodite: Estudo Introductório, Tradução do Grego e Notas*.

Disponível em

<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/2761/1/2005001750.pdf?fbclid=IwAR1WLJtMvO9sqAfOR5enmb6mCiuD0FTVr53Gm7JW1G9Y5XuRJHmnMhLWwaM>

Acesso: 05.07.2025

Luciano (ed. 1984). *Farsália*. Introductuicín, Traducción y Notas de Antonio Holgado Redondo. Madrid: Biblioteca Classica Gredos. 71.

Disponível em <https://archive.org/details/lucano.-farsalia-g-1984>

Acesso em 19.01.2025.

Luciano de Samósata *Diálogos dos Deuses*. Traducción y notas por José Luis Navarro González.

Disponível em

<https://archive.org/details/luciano-o-dialogos-de-los-dioses>

Acesso em 21.01.2025.

Luciano de Samósata. (2012). *Obras* (C. Magueijo, Trad., introd. e notas). Imprensa da Universidade de Coimbra.

Disponível em

https://digitalis.uc.pt/download/wprCkWvCmMKWwpjCnWFOZGxsZ2bCnQ%3D%3D/luciano_i.pdf

Luciano (ed. 1986). *Hermotimo ou as Escolas Filosófias*. Prefácio, tradução e notas de Custódio Magueijo. Clássicos Inquérito.

Macróbio (ed. 2010). *Saturnales*. Introducción, Traducción y Notas de Fernando Navarro Antolín. Madrid: Editorial Gredos., S. A.

Macróbio (ed. 2009). *Saturnales*. Introducción, Traducción y Juan Francisco Mesa Sanz Ediciones Akal.

Disponível em [Macrobio. Saturnales \[ocr\] \[2009\] : Macrobio : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive.](#)

Acesso 05.10.2024.

Marcial. (ed. 2001). *Epigramas I-IV*. Introdução e notas Cristina Sousa Pimentel. Tradução Delfim Ferreira Leão, Paulo Sérgio Ferreira e José Luís Brandão. Lisboa: Edições 70.

Mello, F. M. (1900) *Apologos Dialogais*. Vol II. Visita das Fontes, Apologo Dialogal Terceiro. 1675

Ovídio. (ed. 2007). *Metamorfoses*. Tradução Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia.

Nono de Panópolis. (1995). *Dionisiacas: Cantos I-XII* (S. D. Manterola & L. M. Pinkler, Trans.). Madrid: Editorial Gredos.

Disponível em [Nono De Panópolis. Dionisiacas I Cantos I XII \[G\] \[1995\] : Nono de Panópolis : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

Acesso em 25.09.2025

Introducción, Traducción y Notas de Sergio Daniel Manterola y Leandro Manuel Pinkler.

Ovídio. (ed. 2016). *As Metamorfoses*. Apresentação e comentários Rafael Falcón. Madrid: Editora Concreta.

Disponível em <https://archive.org/details/ovidio-metamorfoses-2016>

Acesso em 13.07.2025.

Ovídio. (ed. 2015). *Fastos*. Tradução Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Lisboa: Autêntica Editora.

Acesso em 12.07.2025.

Ovídio. (ed. 2021). *Heroides*. Texto revisto e traduzido por Francisca Moya del Baño. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Pausânias. (ed. 1994). *Descripción de Grecia*. Madrid: Editorial Gredos.

Disponível em <https://archive.org/details/pausanias.-descripcion-de-grecia-1.-libro-i.-atica-y-megaride-g-1994>

Acesso em 20.02.2025.

Pausânias. (ed. 2016). *Descripción de Grecia, Libros III-IV*. Introducción, traducción y notas María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos.

Pausânias. (ed. 2022). *Descrição da Grécia, Livro I*. Introdução, tradução do grego e notas Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Disponível em <https://monographs.uc.pt/iuc/catalog/book/264>

Acesso em 21.02.2025.

Petrônio. (ed. 2000). *O Satíricon*. Lisboa: Edições Europa América, Livros de Bolso.

Petrônio. (ed. 2005). *Satyricon*. Tradução Delfim F. Leão. Lisboa: Livros Cotovia.

Píndaro. (ed. 1999). *Pítica III – A Hiêron*. Tradução e comentários José Cavalcante de Souza. São Paulo: Revista USP, n.43, 188–201.

Disponível em file:///C:/Users/filom/Downloads/frcosta,+N43+a+19%20(1).pdf

Acesso em 29.09.2025.

Píndaro. (ed. 2003). *Sete Odes de Píndaro*. Seleção, apresentação, tradução do grego e notas Maria Helena Rocha Pereira. Porto: Biblioteca Sudoeste.

Píndaro. (ed. 2017). *Odes Olímpicas*. Tradução e apresentação António de Castro Caeiro. Lisboa: Ed. Abysmo.

Píndaro. (ed. 2022). *Nemeias I*. Tradução Maria Mafalda Viana. Lisboa: Edições Húmus.

Disponível em <https://archive.org/details/pindaro-nemeias-i>

Platão. (ed. 2013). *Timeu-Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices Rodolfo Lopes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Platão. (ed. 2016). *Fedro*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará.

Platão. (ed. 2017). *República*. Introdução, tradução e notas Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 15ª edição.

Pliny the Elder. (ed. 1940). *Natural History in Ten Volumes, Libri VIII-IX*. Tradução H. Rackham. London/Cambridge (Mass.): William Heinemann/Harvard University Press.

Disponível em

<https://archive.org/details/natural-history-pliny>

Acesso em 25.08.2025.

Pliny the Elder. (s/d). *The Natural History*. John Bostock, M.D., H.T. Riley, Esq., B.A., E.

Disponível em <https://archive.org/details/natural-history-pliny>

Acesso em 25.08.2025.

Plutarco. (ed. 2000). *Erotika – Diálogo Sobre o Amor*. Lisboa: Fim de Século Edições.

Plutarco. (ed. 2001). *A coragem das mulheres*. Coimbra: Minerva.

Plutarco. (ed. 2008). *Vidas Paralelas: Teseu e Rómulo*. Tradução, introdução e notas Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Plutarco. (ed. 2019). *Consolação à esposa*. Tradução Maria Aparecida de Oliveira Silva. Revista Entrelaces, V.1, Nº16.

Disponível em

https://www.academia.edu/71684466/Plutarco_De_%C3%8Dsis_e_Os%C3%A4Dris

Acesso em 25.08.2025.

Plutarco. (ed. 2012) *Obras Morais. Sobre o afecto aos filhos, sobre a música*. Tradução do grego, introdução e notas: Carmen Soares e Roosevelt Rocha. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Plutarco. (ed. 2022). *De Ísis e Osíris*. Tradução, introdução e notas Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edição bilingue.

Políbio. (ed. 1981). *Histórias*. Introducción A. Díaz Tejera. Traducción y notas Manuel Balasch Recort. Madrid: Editorial Gredos S.A.
Disponível em *Historias. Libros I-IV.pdf*

Acesso em 25.08.2025.

Pseudo Dioscórides. (ed. 1998). *Plantas y Remedios Medicinales (De Materia Medica), Libros IV-V*. Traducción y notas Manuela García Valdés. Madrid: Editorial Gredos.

Pseudo Mosco. (ed. 2001). *Megara*. Tradução Fabricio Possebon. *Cadernos de Literatura em Tradução*, nº4, 68–77.

Disponível em

<https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49343>

Acesso em 08.03.2025.

Resende, André. (ed. 1996). *As antiguidades de Lusitânia*. Introdução, tradução e comentário R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Salustio. (ed. 2008). *Sobre los dioses y el mundo*. Introducciones, traducciones y notas Enrique Ángel Ramos Jurado. Madrid: Editorial Gredos. Disponível em 501.Salustio-SobreLosDiosesYElMundo-Gredos.pdf. Acesso em 22.02.2025.

Salústio. (s/d). *Sobre os Deuses e o Cosmos*. Tradução Nogueira Sousa. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/289281209/Sobre-Os-Deuses-e-o-Cosmos-Salustio>. Acesso em 20.08.2025.

Salustio. (ed. 2008). *Sobre los Dioses y el Mundo*. Introducciones, Traducciones y notas de Enrique Ángel Ramos Jurado. Madrid: Editorial Gredos. S.A.U.

Santo Agostinho. (ed. 2016, 2017, 2018). *A Cidade de Deus, I, II, III*. Tradução, prefácio e notas Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª edição.

Santo Agostinho. (ed. 2007). *Sobre la Musica*. Introducción, traducción y notas Jesús Luque Moreno e Antonio López Eisman. Madrid: Clásica Gredos.

Séneca (ed. 2010). *Medeia*. Tradução, Introdução e notas: Ricardo Duarte. Edições Sá da Costa. Lisboa.

Séneca. (ed. 2010). *Medeia*. Tradução, introdução e notas Ricardo Duarte. Lisboa: Edições Sá da Costa.

Séneca. (ed. 2014). *Troianas*. Tradução e prefácio Ricardo Duarte. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/32993>. Acesso em 25.08.2025.

Séneca. (ed. 2022). *Tragédias, Vol. 2*. Tradução, introdução e notas Ricardo Duarte. Lisboa: Edições 70.

Sófocles. (ed. 1997). *Ajax, Las Traquinias, Antígona, Édipo Rei*. Introducción, traducción y notas José M.a Lucas de Dios. Madrid: Alianza Editorial. Disponível em <https://ia800304.us.archive.org/3/items/sofocles.-ajax.-las->

[traquinias.-antigona.-edipo-rey-ocr-1998](#)

Acesso em 16.02.2025.

Sófocles. (s/d). *Obras disponíveis*. Disponível em

<https://archive.org/search?query=creator%3Asophocles>

Acesso em 16.02.2025.

Suetónio. (ed. 1973). *Os Doze Césares*. Tradução João Gaspar Simões. Lisboa: Editorial Presença.

Suetónio. (ed. 2007). *Os Doze Césares*. Tradução e notas João Gaspar Simões. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes, Assírio e Alvim.

Tito Lívio. (ed. 1987). *Historia de Roma*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Varrão, M. T. (ed. 2012). *Obras*. Introdução, tradução e notas Matheus Trevizam. Campinas: Editora da Unicamp.

Varrão, M. T. *Das coisas do Campo*. Introdução, tradução e notas Matheus Trevizam. Campinas: Editora da Unicamp.

Vergílio. (ed. 2019). *Geórgicas*. Tradução, introdução e notas Gabriel A.F. Silva. Lisboa: Livros Cotovia.

Vergílio. (ed. 2019). *Bucólicas I*. Tradução Gabriel A.F. Silva. Lisboa: Livros Cotovia.

Virgílio. (ed. 1948). *As Geórgicas, IV*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.

Virgílio. (ed. 1997). *Bucólicas*. Lisboa: Temas e Debates.

Virgílio. (ed. 2020). *Eneida*. Tradução, introdução e anotações Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia.

Vitrúvio. (ed. 1997). *Los Diez Libros de Arquitectura*. Tradução José Luis Oliver Domingo. Madrid: Alianza Editorial.

Hinos Homéricos. (ed. 2018). Tradução e notas Tatiana Faia, Miguel Monteiro e José Pedro Moreira. Lisboa: Universidade de Lisboa.

Mitógrafos Gregos. (ed. 2009). *Historias increíbles: Heráclito, Anónimo Vaticano, Erastótenes, Catasterismos; Cornuto, Repaso de las tradiciones teológicas de*

los griegos. Introdução, tradução y notas José B. Torres Guerra. Madrid: Editorial Gredos.

Exposições

Museu Nacional de Arqueologia. (1989-1993). *Portugal: Das Origens à Época Romana* (16 de outubro de 1989 - 21 de dezembro de 1993). Disponível em <https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/?p=4155>. Acesso em 14.02.2025.

Museu Nacional de Arqueologia. (s.d.). *A Mulher Rebelde na Mitologia e no Drama*. Disponível em <https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/?p=4150>.

Acesso em 14.02.2025.

Museu Nacional de Arte Antiga. (2014-2015). *Il Celebre Pittore Vieira Portuense (Desenhos de Parma)* (4 de novembro de 2014 – 8 de março de 2015). Disponível em <http://www.museudearteantiga.pt/exposicoes/il-celebre-pittore>. Acesso em: 14.02.2025.

Museu Nacional de Arte Antiga. (2024-2025). *Seres e Animais Fantásticos - Desenhos Europeus (Séculos XVI a XVIII)*.

Museu Nacional de Arqueologia. (1997). *Portugal Romano: A Exploração dos Recursos Naturais*.

Torre de Palma. (2002-2003). *Deuses e Heróis da Antiguidade: O Mosaico das Musas da Villa Romana de Torre de Palma*. Disponível em <https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/?p=4077>.

Acesso em 20.02.2025.

Exposições em linha

Bessone, S. (coord.), Abreu, T., Barata, F., & Palma, R. (2019). *O Longo Caminho de Baco*. Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/a-longa-viagem-de-baco/9QJiVYOEdBgfJQ>. Acesso em 20.02.2025.

Bessone, S. (coord.), Abreu, T., Barata, F., & Palma, R. (2019). *Uma Longa Viagem: Os Coches e os Seus Mitos*. Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/VQWR3YZJ242zlg?hl=pt-PT>. Acesso em 20.02.2025.

Carvalho, A., Pimenta, J., Souza, C. de, Morgado, C., Neto, F., Coito, L. C., & Valdevino, L. (2023). *130 Anos em Viagem: Museu Nacional de Arqueologia 1893–2023*. Disponível em <https://www.museunacionalarqueologia.gov.pt>. Acesso em 20.02.2025.

Lóio, A. (coord.) (2021). *Heróis, Gigantes e Monstros: Mitologia Grega nos Museus Portugueses*. Google Arts & Culture. Disponível em <https://artsandculture.google.com/story/2QUx9OMNmjNKIA?hl=pt-pt>. Acesso em: 20.02.2025.

Soares Alves, F. J. (comissário científico). (1995–1997). *Um Gosto Privado, Um Olhar Público: Doações*. Museu Nacional de Arqueologia, Galeria Ocidental. Disponível em <http://raiz.museusemonumentos.pt/Exposicao?exbID=16>. Acesso em 11.02.2025.

Rocha Pereira, M. H., & Arruda, A. M. (comissários científicos). (2007). *Vasos Gregos em Portugal - Aquém das Colunas de Hércules*. Museu Nacional de Arqueologia. Disponível em <http://raiz.museusemonumentos.pt/Exposicao?exbID=24>.

Acesso em 11.02.2025.

Álvarez Martínez, J. M., Carvalho, A., Fabião, C., & Nogales, T. (comissários científicos). (s.d.). *Lusitânia Romana: Origem de Dois Povos*. Museu Nacional de Arqueologia. Disponível em <http://raiz.museusemonumentos.pt/Exposicao?exbID=38>.

Acesso em 11.02.2025.

Alarcão, J. (comissário científico). (1996-1997). *De Ulisses a Viriato: Primeiro Milénio a.C.* Museu Nacional de Arqueologia, Galeria Oriental. Disponível em <http://raiz.museusemonumentos.pt/Exposicao?exbID=15>. Acesso em 11.02.2025.

Cardim Ribeiro, J. (comissário científico). (s.d.). *Religiões da Lusitânia: Loquuntur Saxa*. Museu Nacional de Arqueologia. Disponível em: <http://raiz.museusemonumentos.pt/Exposicao?exbID=13>. Acesso em: 11.02.2025.

Parreira, R. (comissário científico). (1980). *Tesouros da Arqueologia Portuguesa*. Museu Nacional de Arqueologia. Disponível em <http://raiz.museusemonumentos.pt/Exposicao?exbID=14>. Acesso em 11.02.2025.

Iconografia

Ovid. (43 a.C.-17/18 d.C.). *Metamorphoses*. Ilustrações: Bernard Salomon (1506–1561). Impressor: Jean de Tournes (1504–1564). Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r.r=METAMORPHOSE%20D'ovid> e. Acesso em 28.02.2025.

Ovid. *The Metamorphoses*. Gravuras de Johannes Baur, 1703. Disponível em <https://www.uvm.edu/~hag/ovid/baur1703/index.html>. Acesso em 28.02.2025.

Ovid. *The Ovid Project: Baur, 1703*.

Disponível em <https://www.uvm.edu/~hag/ovid/baur1703/baur1703b1.html>. Acesso em 25.09.2025.

Outras Fontes e Documentos

Plataformas

Sistema de Informação para o Património Arquitetónico - Monumentos.

RAIZ - plataforma para inventário, gestão e divulgação de bens culturais, desenvolvida por Museus e Monumentos de Portugal.

YouTube

Barata, M. F. (2020). *O Museu Nacional de Arqueologia* [vídeo]. YouTube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1TJO_Ubkbo8&t=7s. Acesso em 14.02.2025.

Serra, J. P. (s.d.). *Mythos* [programa de televisão]. RTP. Disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/episodios/tv/p43102>. Acesso em 14.02.2025.

Visita Guiada. (s.d.). *Visita Guiada ao Palácio de Belém, em Lisboa - Portugal* [vídeo]. YouTube. Disponível em: [link]. Acesso em 14.02.2025.

Anexos

Anexo I – Texto de Manuel Teixeira Gomes

1 - Texto de Manuel Teixeira Gomes, visando fazer uma proposta ao Museu Nacional dos Coches, para a realização de um filme sobre o mesmo.

“Será pois uma das sete maravilhas do mundo⁴⁸⁰, mas eu, assim como não trocava o Museu dos Coches » por vinte « Armerias », ainda menos o fazia por mil baixelas Germain.

Todo êste aranzel para mostrar o apreço que merece o «Museu dos Coches » !... É que para os nossos nacionais da elite, a «Baixela » é suprema, e o « Museu dos Coches» não passa de simples curiosidade para distrair profanos.

Começa no edifício onde está instalado, cuja fachada, tão linda e preciosa, pelo seu desenvolvimento, pelo seu equilíbrio, e o quer que seja de modesto e recatado, isento de pompa ou enfatismo, só prende a atenção dos verdadeiros artistas.

Ao vê-la ninguém suspeita a vastidão da área que encobre.

E a arquitectura interior corresponde em graça, harmonia e singeleza, ao pórtico da entrada: um espaçoso átrio; uma escadaria ampla e magestosa, de suavíssimo declive, que nos leva ao andar superior com a impressão de que não deixamos o caminho plano; ali, as salas bem dispostas e iluminadas, onde se exibem as colecções acessórias, de arreios, fardamentos e históricos trajes luxuosos; e em volta de todo o imenso recinto de um antigo picadeiro régio, uma galeria corrida, de onde se goza a visão de conjunto daquele fantástico esquadrão de churriões, seges de gala e berlindas, que hoje o ocupa.

É maravilhoso o espectáculo! competindo na variedade, capricho e elegância da forma; na abundância e requinte dos ornamentos, que vão das simples miniaturas esmaltadas aos grupos de figuras de corpo inteiro e dimensões

⁴⁸⁰ Refere-se a uma grandíssima espiga, que encadeou a Côte» em prata que os franceses impingiram a D. João V, como reflexos do Rei-Sol (p, 95)

naturais; na sumptuosidade e valor do colorido; camarins e capelas móveis, a par de magestosos sarcófagos imperiais; o que logo ressalta de mais singular naquele arraial de quiméricas imagens deambulatórias, que ali parecem detidas por milagre, alinhadas por algum misterioso poder oculto, o que surpreende é a sua graça especial de brinquedos e que não rodem e desapareçam, a mandado da mágica varinha de condão que para ali os trouxe...

E tão acentuado é o seu carácter de artístico brinquedo, que bastam alguns minutos de contemplação para os ver reduzidos a inverosímeis proporções mínimas, e afigurar-se-nos possível escolher, entre aqueles preciosos bonitos de criança, os que mais nos agradem, para os repartirmos pelos nossos filhos, ou levá-los para casa para os pôr sôbre as mesas da sala.

Mas vamos a baixo e comecemos o exame detido de cada uma dessas peças capitais, pela ordem que o catálogo indica e é cronológica: entramos a uma progressão de encantamento e pasmo, tal é a invenção e arte que inspiraram e realizaram todos aqueles primores, onde (seja dito de passagem) os artífices em nada se mostram inferiores aos mais reputados estrangeiros.

Há uma excepção no brilho desta série de criações caprichosas: as linhas severas e a sóbria ornamentação, em simples pregaria sôbre coiro, do churrião de Filipe 2º. É vulto inicial; quási não tem seqüência nem desenvolvimento nos coches que se lhe seguem, e compõem a sinfonia de grande orquestração de que êle constitui a austera abertura.

Sem pretender lançar-me a arrojados vôos filosóficos, eu quereria explicar donde vem o sortilégio que se desprende de tão estranha assembleia de esplêndidos espectros. Não basta admirar para que a alma plenamente se contente. É indispensável que o raciocínio confirme essa admiração, e eu não sei de trabalho mais saudável, e profícuo, e cabal, do que descobrir as razões que a motivam.

(...)

Durante a minha presidência, sempre que a inquietação política se traduzia em tiros de peça, que a indispensável estratégia sôbre aquele disparava polígono consagrado arte, o que mais me preocupava e afligia era sorte do Museu dos Coches.

Nos outros monumentos, por importantes que fôsem os estragos, as reparações seriam possíveis e eficazes. Mas ali! Uma granada que estoirasse, a meio daquela assembleia de madeiras carunchosas, embora ainda fluorescentes pelos arrebriques da pintura e dos dourados, uma granada só bastaria para tudo pulverizar.

E a eventualidade de semelhante catástrofe perturbava-me os sonos.

Sonhei uma vez, que entrando no museu sózinho, pela calada de uma noite de luar surpreendera os coches em animada e bem interessante conversa, na qual lembravam com saúde o seu passado, a relativa liberdade que haviam gozado, os amores que tinham presenciado, os cortejos e festas em que tomaram parte, acabando por amargamente se lamentar pela vida ade encêrro que actualmente levavam (envenenada com os insolentes e alvares dichotes dos visitantes), e pelo risco das revoluções, e terminavam por declarar una você que era necessário e urgentíssimo fugir.

Quem parecia dirigir a conspiração era o faustoso coche de D. Maria Benedita, cujas figuras mitológicas, soltas das pinturas, andavam numa roda viva, levando e trazendo recados das outras seges.

E como eu dêle me aproximasse ouvi distintamente vozes de raparigas :

— «Êste é que nos podia soltar» —dizia uma.

— « Êste ?— replicava outra —isso sim: ele também está preso... »

— « Mais uma razão... »

— « Está preso pelos juramentos..., não sabe que as juras dos políticos também não são para crer... »

E tudo desatou às gargalhadas.

— « Mais respeito, minhas meninas, mais respeito » — acordei eu dizendo, e também a rir.

Poucos dias depois, provavelmente ainda sob a impressão deste sonho, levantei-me da cama e aproximei-me da janela para ver se passava no pátio, onde julguei perceber não sei que estranho borborinho.

Eram os coches que se evadiam.

Tinham aberto a porta traseira do picadeiro, e rodavam, deslizavam mansamente, sem mais barulho que não fôsse de vozes abafadas; e levando à frente o coche de D. Maria Benedita, dispunham-se em parada no terreiro do pátio.

Não havia lua ; escuríssima estava a noite; no entanto eu via-os como se estivessem alumiados por uma forte luz que dêles próprios irradiava, sem que me escapasse pormenor algum das suas manobras e dos movimentos dos cavalos, cocheiros, lacaios e passageiros.

Mas coisa milagrosa: de todos os seres vivos que compunham aquela procissão, nenhum aparecia em carne e ôsso, com feições ou corpo material. Eram puras sombras, metidas em arreios, em librés, em fardas, em vestidos, das épocas mais diversas, e ao mais diverso corte e guarnição. Fantástico! Moviam-se os arreios para puxar os coches; agitavam-se as luvas dos sotas e cocheiros brandindo os chicotes, retesando as rédeas; moviam-se os tricórnios dos lacaios nas cabeleiras empoadas; e no interior dos coches agitavam-se as plumas dos toucados, rebrilhavam as joias e os bordados, moviam-se os vestidos, as mantilhas, os chapins, em termos concertados, mas sôbre meras sombras de corpos ausentes.

Estranho, prodigioso espectáculo, reflectia eu, metido já na cama; e o caso é que os coches fogem...

Com efeito (e agora começava-se a ouvir distintamente o rodar dos carros, vozes mais fortes de comando, o som de alabardas no chão empedrado), com efeito os coches evadiam-se, e o ruído que faziam não era sonho, era uma realidade irrefragável aos meus sentidos agora despertos...

Nisto bateram-me à porta do quarto.

— «O que há? » — perguntei.

Respondeu-me o meu secretário:

— « O do costume... e o governo pede a V. Ex.a que vá para o quartel do Carmo onde já se encontram todos os senhores ministros. Reforçaram a guarda do palácio e os automóveis estão à espera no pátio.

— « Bem : já vou ...»

Nisto ouviu-se o primeiro tiro de peça, disparado, muito próximo, dum navio do Tejo ...

Manuel Teixeira Gomes, Kairuan, 130. Publicado na sua obra *Regressos*

Seara Nova, 2ª edição, 1935. 95-106.

Anexo II – Proposta de Plano de Comunicação

	Plano de Comunicação - Mitologia	
	Redes Sociais	
	Facebook e Instagram	
Rubrica	Descrição	Periodicidade (Proposta a articular com os respectivos museus)
Peças em Destaque	Dar destaque de uma peça do acervo dos museus, no que respeita a temas mitológicos.	Mensal (alternando a semana por cada museu)
O que fazemos juntos	Dar voz aos investigadores e colaboradores do museu na área da mitologia	Uma por mês em cada museu
Desafio	Perguntas, passatempos, em torno da mitologia cuja resposta implique visita ao museu	Semanal (alternando a semana por cada museu)
O que nos conta o Museu	Notícias sobre o acervo, no que respeita a narrativas mitológicas	Semanal (alternando a semana por cada museu)
O Passado é o nosso Futuro	Retrospectiva de exposições, visitas, actividades, conferências, congressos	Semanal (alternando a semana por cada museu)

História do Museu	Destaque de momentos ou personalidades que de alguma forma se relacionaram com o museu, tendo como foco a mitologia	Semanal (alternando a semana por cada museu)
Um Mito: uma História	Dar a conhecer um Mito através do acervo do Museu	Semanal (alternando a semana por cada museu)
A minha peça preferida	Dar voz a todos os funcionários do museu para que nomeiem qual a sua peça favorita relacionada com a mitologia	Mensal (uma mensal, em cada museu, alternando)
Divulgar as exposições nas datas da sua inauguração	Mostras relacionadas com a mitologia	De acordo com as datas que se comemora.
Biblioteca	Destaque para publicações sobre o acervo do Museu no que respeita à mitologia	Semanal (alternando a semana por cada museu)
Glossário técnico	Introduzir a Mitologia nos glossários técnicos dos Museus	Mensal (alternando a semana por cada museu)
Dar a conhecer aspectos Museu: montagem de exposições, intervenções de conservação e restauro, relacionadas com a mitologia	Destaque a exposições centradas na mitologia, a exemplo de algumas promovidas no MNA	Mensal, (alternando a semana por cada museu)

Disponibilização pública dos vídeos produzidos no âmbito da mitologia.	Vídeos disponibilizados no Youtube, sobre narrativas mitológicas	Mensal (uma por mês em cada museu)
Produção de audioguias ou apps interactivos: explicações áudio ou multimédia.		De acordo com as iniciativas e exposições
	Exposições	
Exposição física articulando os vários museus	Os Mitos entre nós	Uma, no final de três anos da sua aprovação pelos museus.
Exposições virtuais/digitais Os Deuses e os seus Mitos	Criação de quatro novas exposições - uma por museu: Museu Nacional de Arqueologia; Palácio de Belém; Museu Nacional dos Coches e Palácio Nacional da Ajuda	Uma por ano
QRCodes	Criar QRCodes para divulgação de informação diversa com ligação ao site e/ou redes sociais, contemplando a Mitologia	De acordo com as iniciativas a incrementar e as exposições
	Meios impressos	
Folhetos	Folhas A5 ou A4, de divulgação e informação sobre realização de determinada actividade	De acordo com as iniciativas a incrementar.

Roteiros	Roteiro de cada museu (referente à Mitologia)	Um por ano
Roteiro	Roteiro integrado dos museus com a componente mitológica	Por altura da exposição física
Telas impressas	Afixação de telas, no exterior do museu	A aferir com as actividades
	Actividades educativas/oficinas temáticas	
Criação de Máscaras de deuses	Os participantes podem criar máscaras, a partir de elementos mitológicos	A articular com os serviços educativos dos museus
Ateliers de escrita criativa.	Os participantes podem criar versões modernas de mitos antigos.	A articular com os serviços educativos dos museus
Ateliers de Literatura e Poesia	Comparar versões do mesmo mito. No Anexo III, são apontadas várias propostas.	A articular com os serviços educativos dos museus
Jogos educativos presenciais:	p. ex. quizzes, caça ao tesouro pelo museu.	A articular com os serviços educativos dos museus
Fazer jogos de associação entre deuses e seus símbolos	p. ex. quizzes e jogos de mesa	A articular com os serviços educativos dos museus
Ateliers de pintura.	Pintar cenas de temas mitológicos.	A articular com os serviços educativos

	Comunicação externa	
Presença regular nos meios de comunicação, no sentido de dar a conhecer a importância da mitologia (TV/Rádio/Imprensa escrita)	Possibilidade de assinalar a presença do museu através de apontamentos históricos, actividades, enquanto estímulos de comunicação	A articular com os serviços educativos e de comunicação dos museus
	Estudos de audiência	
Estudos de audiências e participações	Questionários de satisfação dos visitantes e participandes das diversas actividades.	Observação e análise de métricas online, de visitas (visitas, partilhas, interações).

Anexo III – Matriz de ações organizadas por Objectivo, Acção, Formato e Participantes/Comunidade.

Objectivo	Acção	Formato	Participantes
Divulgar conteúdos e despertar interesse online	Produzir <i>posts</i> e vídeos nas redes sociais	Textos, imagens, vídeos curtos	Comunidade online (jovens, seguidores, interessados em geral)
Valorizar a mitologia em publicações regulares	Elaborar boletins digitais	Newsletter digital	Comunidade cultural e educativa
Promover aprendizagem lúdica	Criar quizzes interactivos	Google Forms, apps online	Participantes jovens, estudantes

Disponibilizar narrativas audiovisuais	Produzir filmes e animações	YouTube, Canva	Comunidade juvenil e famílias
Reforçar presença digital institucional	Manter site sobre mitologia, ou inserir essa temática em sites já existentes.	Página web com secções específicas	Comunidade de interessados em geral e investigadores
Expor conteúdos mitológicos de forma acessível	Realizar exposições virtuais	Plataformas <i>online</i>	Comunidade internacional
Dinamizar espaços físicos	Organizar exposições físicas	Mostras temáticas	Participantes presenciais
Complementar a visita com tecnologia	Disponibilizar QR codes nos expositivos	Informações digitais	Participantes digitais (jovens, visitantes)
Oferecer experiências personalizadas	Promover visitas temáticas	Visitas guiadas	Participantes escolares, grupos organizados
Desenvolver criatividade e expressão	Organizar oficinas temáticas	Ateliers práticos	Participantes: crianças, jovens, famílias
Reinterpretar mitos em contexto actual	Promover oficinas de escrita/narrativa	Escrita criativa	Participantes: jovens, adultos
Estimular participação lúdica	Criar jogos educativos e caça ao tesouro	<i>Quizzes</i> , jogos de pistas	Participantes escolares e familiares
Valorizar expressão artística	Promover concursos de ilustrações	Desenho (presencial ou digital)	Participantes jovens e artistas amadores

Dar vida aos mitos	Realizar teatro e dramatizações	Performances presenciais	Comunidade escolar e comunidade geral
Criar experiências imersivas	Explorar realidade aumentada/virtual	Aplicações interactivas	Comunidade digital, sobretudo jovens
Estimular interação participativa	Organizar encenações colaborativas	Teatro interactivo	Participantes familiares e jovens
Ampliar expressões artísticas	Promover performances musicais/dança	Espectáculos ao vivo	Comunidade interessada em geral
Capacitar mediadores e educadores	Implementar ações de formação	<i>Workshops</i> , cursos de curta duração	Professores e mediadores culturais
Ampliar meios de divulgação	Produzir audioguias e podcasts	Áudio narrativo com sonorização	Participantes individuais e estudantes



Artigos e obras publicadas



DOSSIÊ / DOSSIER

APRENDER MITOLOGIA NOS MUSEUS, PALÁCIOS E JARDINS

Filomena Barata _____ 16-79

LEARNING MYTHOLOGY AT MUSEUMS, PALACES AND GARDENS

Filomena Barata _____ 16-79

DOSSIÊ / DOSSIER

APRENDER MITOLOGIA NOS MUSEUS, PALÁCIOS E JARDINS

Filomena Barata _____ 16-79

LEARNING MYTHOLOGY AT MUSEUMS, PALACES AND GARDENS

Filomena Barata _____ 16-79

Barata, F. (2024). *Flora e fauna de Miróbriga: referências literárias, arqueológicas e mitológicas*. Carviçais: Lema d'Origem. ISBN 978-989-9114-81-4

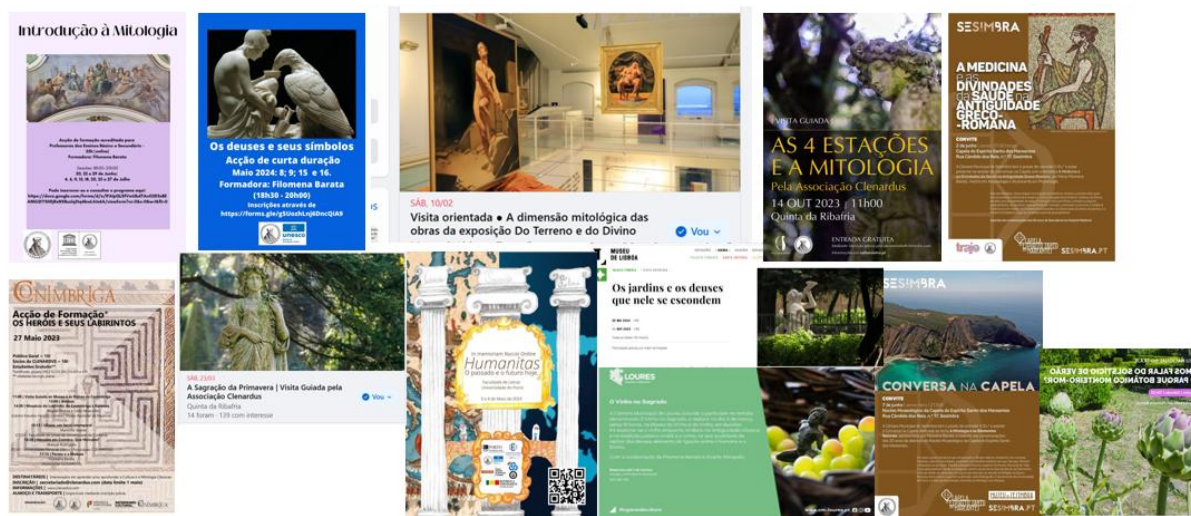
Participação na organização do “Encontro de Mitologias”. Faculdade de Letras de Lisboa. 10 e 11 Outubro de 2025



Exposições virtuais - alguns exemplos em torno da mitologia, efectuadas em parceria, a partir de 2021.



Conferências e acções de formação. Alguns exemplos



FESTA DAS
MUSAS
29 — junho

A Festa das Musas celebrava-se em época romana. Este ano, o **Museu de Lisboa - Teatro Romano** acolhe várias atividades que celebram as inspiradoras das artes. Afinal, a palavra “museu” significa “a casa das musas”.

16h Palestra por Filomena Barata As Musas e o Teatro — Oficinas de coroas e joias (para os mais e menos novos)	17.30 - 18.30h Oficina de dança (grupo Terpsichore) 19h “O Vinho das Musas” Degustação do vinho maravilhoso do gastrónomo romano Apício

Preço: 4 €
Inscrição obrigatória:
teatororomano@museudelisboa.pt
21 581 85 30

Rua de São Mamede, 1A
www.museudelisboa.pt

EGEAC | MUSEU DE LISBOA
TEATRO ROMANO

Filomena Barata



Visitas temáticas. Alguns exemplos.



LRS
LOURES
Câmara Municipal



LoURES
Um concelho
o nosso
tempo

Atividade familiar **Aprender mitologia no jardim do Museu**

A Câmara Municipal de Loures convida a participar na iniciativa **Aprender mitologia no jardim do Museu**, no dia 28 de maio, entre as 10:00 e as 12:30, no Museu Municipal de Loures - Quinta do Conventinho, em Santo António dos Cavaleiros.



www.cm-loures.pt
facebook.com/MunicipalLoures



SÁB. 23/03
**A Sagração da Primavera | Visita Guiada pela
Associação Clenardus**
Quinta da Ribafria
14 foram · 139 com interesse

20 set > 11h
Visita guiada à sala de música

**Os Deuses
e a Música
no Gabinete
de Estudos
Olisiponenses**
Filomena Barata
Hélia Silva



gabineteestudosolisiponenses



Plano para Visitas temáticas – alguns exemplos

Museu dos Coches/Picadeiro.

Mapa / Esquema do Percurso da Visita Temática

1. Entrada – Museu dos Coches/Picadeiro

Nota introdutória

Obra: Coche de D. Maria Francisca Benedita

Temas Mitológicos:

Actividade sugerida: Observar detalhes que permitam identificar as divindades ou os mitos.

Actividade sugerida para os mais jovens: fazer um jogo em torno dos mitos, procurando divindades similares noutros coches.

Plano para Visitas temáticas – alguns exemplos

Museu da Cidade de Lisboa e Sala da Música do Palácio Beau Séjour



De que deuses VAMOS FALAR?

Apolo

Figura	Função cultural / ritual
Apolo	Deus da música e da harmonia; patrono das Muses (Lira/Citara)
Musas (Euterpe, Terpsícora, Erato, etc.)	Inspiração artística, protectoras das artes
Hermes (Mercúrio)	Criador da lira
Athena (Minerva)	Inventora do aulo
Dioniso (Baco)	Música ritual, ligada ao êxtase e aos ditirambos (Aulos, tímpano, címbalos)
Bacantes / Ménades	Música de transe nos rituais báquicos
Pã	Música campestre, ligada à natureza
Afrodit	Música ligada ao amor e à sedução
Ninfas	Música ligada às águas e ao mundo natural
Orfeu	Herói mítico; encantava animais, pedras e até deuses do Hades (Lira)

Visita ao Palácio Pimenta/Museu da Cidade
13 de Setembro 2025, 15h00



1. Entrada – Atrio do Palácio Pimenta
Obras: Meninas de Jorge Barradas (1957); o Verão e o Outono

Mitologia:

- Verão → Deméter/Ceres
- Persefona/Proserpina
- Outono → Dioniso/Baco (vinha, festas)
- O ciclo das estações.

2. Pátio do Palácio Pimenta

3. Jardins do Palácio Pimenta: Figuras Marinhas

Mitologia:

- Anfitrite → Rainha dos mares, esposa de Poseidon/Neptuno
- Tritões → Mensageiros e músicos do mar

4. Jardim Bordado Pinheiro

Elementos: Pavões, sapas, serpentes, andorinhas, aranhas

Faunas de Bordado Pinheiro

Mitologia:

- Pavão → Hera/Juno/Argos
- Serpente → Renovação, subdólia, Mercúrio e Esculápio
- Andorinhas → Mensageiros divinos
- Aranha → Pito de Ascler

4. Entrada no Museu

Mitologia:

- Estações do Ano.
- Neptuno

5. Fim da visita

Qcode - Exemplos da criação de Qcodes

Atenção: Os Qcodes gratuitos têm uma duração limitada, pelo que poderão já não ser consultáveis.

Scan Me



MITOLOGIA – PARTICIPAÇÃO EM INQUÉRITOS

Participe nas nossas sondagens

Mitologia nos Museus



Mitologia através da Flora e Fauna



Mitologia e Comunicação



Outros





Mitos online

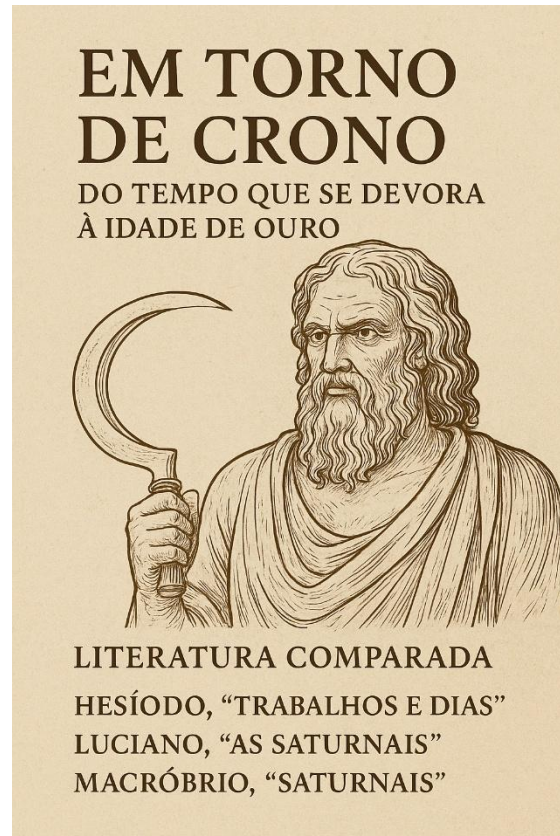


Consultável em

https://www.academia.edu/121542759/V%C3%A1rios_materiais_did%C3%A1cticos_em_torno_da_Mitologia_um_balan%C7o_2021_2025

III. 2. Proposta de actividades práticas. Acções educativas

Actividade 1 – Em torno de Crono. Do Tempo que se devora à Idade de Ouro. Literatura comparada.



Visual concebido com o auxílio criativo da IA da OpenAI, a partir de tópicos fornecidos por Filomena Barata

Temática:

Literatura Comparada – Mitologia Grega e Romana

Autores e Fontes:

- Hesíodo, *Trabalhos e Dias* (vv. 109–120)
- Luciano de Samósata, *As Saturnais*
- Macróbio, *Saturnais*

Objectivos Gerais:

Promover uma leitura comparada das figuras de Crono e Saturno, compreendendo o seu significado simbólico, literário e ritual.

Objectivos Específicos:

- Interpretar o mito de Crono à luz da tradição grega e romana;
- Identificar o significado das **Saturnais** como rito de inversão social e celebração da Idade de Ouro e da Fertilidade;
- Analisar o modo como o mito é reinterpretado em diferentes contextos históricos e literários;
- Fomentar o diálogo entre mito, literatura e ritual, ligando o imaginário antigo à sensibilidade contemporânea.

Metodologia:

- Leitura comentada de excertos;
- Debate orientado sobre o simbolismo do tempo e da ordem social;
- Apresentação de paralelos entre mito e rito (Hesíodo, Luciano, Macróbio);
- Discussão sobre o legado simbólico do mito na cultura ocidental.

Participantes:

:

Estudantes do ensino secundário, professores e todos os interessados em mitologia, literatura e cultura clássica.

Duração sugerida:

Entre 90 e 120 minutos (possibilidade de versão reduzida ou em duas sessões).

Resultados esperados:

- Compreensão do simbolismo de Crono/Saturno;
- Enriquecimento da leitura mitológica e literária;
- Estabelecimento de pontes entre mito, rito e pensamento simbólico;
- Valorização do património cultural greco-romano.

**Texto geral de apoio para monitores, visando a realização de actividades –
Filomena Barata**

“De ouro era a primeira geração de homens mortais / criada pelos imortais que habitam as moradas Olímpicas. / Eram do tempo de Cronos, quando ele reinava no céu; / como deuses viviam, com o coração liberto de cuidados, / longe e apartados de penas e misérias. Sem a presença da triste / velhice, sempre igualmente fortes de pés e de braços, / alegravam-se em festins, a recato de todos os males. / Morriam como se vencidos pelo sono. Todos os bens / tinham à disposição; para eles, a terra fértil produzia frutos / espontaneamente, muitos e copiosos; / e eles contentes e tranquilos, / partilhavam os trabalhos com alegrias infinitas”.

Hesíodo, *Trabalhos e Dias*, vv. 109-120.

Crono/Saturno é um dos titãs, filho do Úrano/Céu e da Gaia/Geia/Terra. Ao destronar o pai, atingindo-o com a gadanha e cortando os seus testículos, Crono torna-se, assim, o Rei dos Céus. O seu reinado (segunda geração divina) ficou conhecido como a “Idade do Ouro”, segundo o poeta Hesíodo, que corresponde a um período em que o trabalho não existia e os homens viviam apartados de todos os males. Era a época de inocência do homem, uma espécie de paraíso perdido e atemporal. Os homens permaneceram nessa condição até ao momento em que Zeus/Júpiter tomou o poder ao pai.

Crono representa o Tempo que se consome a si próprio, simbolizado pela metáfora dos filhos que devora.

A ambivalência é a característica mais notável do deus, que aparece ora como uma figura terrível, ora como deus da fertilidade e da abundância, a “Idade de Ouro” de Hesíodo. O deus simboliza tanto poder e temor, quanto prosperidade e civilização (Agnolon, 2013, p. 15), nessa relação com a ideia de tempos áureos.

Esta dualidade atravessa tanto autores gregos (Hesíodo, Homero, Ênio, Plutarco), como os autores latinos, muitos dos quais associam Crono/Saturno à própria fundação de Roma. Entre eles destacam-se: Varrão (DCC I,1–2), Vergílio (Aen. VIII, 319–336), Ovídio (Met. I, 89-120), Tito Lívio (*História de Roma* I,6-7), Plínio (HN. VII,56; XVI,1); (Macr. Saturn, Livro I, 10–13). Em Apolodoro (Bibli I,1–2), Crono surge apenas como figura cosmogónica, como veremos de seguida.

“Estes bosques, povoavam-nos os nativos, Faunos e Ninfas / e uma raça de homens nascidos de troncos e do rijo carvalho, / que não tinham costumes nem maneiras e não sabiam atrelar os bois / ou amealhar recursos ou poupar o que juntavam, / mas ramos e caçadas agrestes serviam-lhes de sustento. / O primeiro a chegar do Olimpo celestial foi Saturno, / a fugir das armas de Júpiter e desterrado dos reinos que lhe foram arrebatados. / Ele, ao povo insubmisso e disperso pelas altas montanhas, / organizou-o e estabeleceu leis e preferiu chamar ao lugar Lácio, / por se ter refugiado em segurança nestas terras. / Os séculos que contam terem sido de ouro, aconteceram / no seu reinado; em tão sossegada paz governava o povo, / até que, pouco a pouco, uma idade bem pior e sombria / e o desvario da guerra e o desejo de ganância lhe sucedeu. / Então, veio um punhado de gente da Ausónia e povos da Sicília, / e muitas vezes perdeu seu nome a terra de Saturno; / então, vieram reis e o agreste Tibre, de corpo desmesurado, / do qual, mais tarde, nós, itálicos, demos o nome ao rio Tibre; / perdeu a antiga Álbula seu verdadeiro nome. / A mim, expulso da pátria e a perseguir os confins remotos do mar, / a Fortuna que tudo pode e o fado inelutável / lançaram-me neste lugar; e forçaram-me, ainda, as terríveis profecias / de minha mãe e da ninfa Carmenta, e aquele que a comandava, o deus Apolo”.

Vergílio, *Eneida*. VIII, 319- 336

Já em Luciano (Saturn.), encontramos uma versão satírica, que se inicia com um diálogo entre Crono e um sacerdote que questiona o poder da divindade, afirmando: “Ó Crono, já que pareces mesmo ser um rei... pelo menos por estes dias, e te são oferecidos sacrifícios”. Luciano (Saturn.1), ao que Crono responde “É que eu detenho o poder a termo fixo. Realmente, todo o meu reinado se

resume a sete dias, pelo que, passado esse prazo, passo logo a ser um cidadão comum, um no meio da multidão” (Luciano Saturn.2).

Como soberano da Idade de Ouro, teria vivido entre os homens, inventado a agricultura, as sementeiras e os grãos, e o cultivo da vinha e, como rei bondoso, fundado as bases de Roma, reunindo os povos do Lácio. Aliás, é nessa versão que vemos Crono representado

Hesíodo, como já referimos, atribui a Crono a Idade de Ouro. Segundo o mesmo autor “Reia unida a Cronos gerou filhos ilustres: / Histia, Deméter e Hera de sandálias de Ouro”; Hesíodo, (Theog. vv.453-454).

Diodoro de Sicília, (Liv. III.60.1 e 71.3) refere Crono como um dos filhos mais ilustres de Úrano” e irmão de Atlas.

Segundo Apolodoro, Crono é “o mais jovem de todos” (Bibl. I. 1.3) os Titãs, relatando o episódio que ficou plasmado na maioria das obras de arte, que foi a castração do pai (Bibl. I. 1. 4). Também na *Biblioteca* de Apolodoro, encontramos a descrição ordenada dos filhos devorados por Crono (Bibl. Liv. I. 1.5.): “Héstia, a primeira a nascer; em seguida Deméter e Hera; e, depois delas, Plutão e Posídon”.

O autor dá-nos, também, conta da forma como Crono foi induzido a “beber um fármaco” que provocou o vômito dos filhos engolidos:

“Quando Zeus atingiu a idade certa e do vigor, pediu ajuda a Métis, filha de Oceano, que deu a beber a Crono beber um fármaco que o obrigou a vomitar, primeiro a pedra, depois os filhos que tinha engolido. Com a ajuda deles, Zeus travou uma luta impiedosa contra Crono e os Titãs.

(...).” *A Biblioteca de Apolodoro* Liv.I,2,1.

“Geia, indignada pela perda dos filhos que tinham sido lançados ao Tártaro, persuade os Titãs a atacarem o pai e dá uma foice de aço a Cronos. Então eles, à exceção de Oceano, atacaram-no. Cronos cortou os testículos do pai e lançou-os ao mar. Das gotas de sangue vertidas nasceram as Erínias: Alecto, Tisífone e Megera. Depois de terem destronado o pai, fizeram regressar os irmãos do Tártaro e confiaram o poder a Cronos” (Bibl. I. 1. 4).

O sangue da ferida de Crono caiu sobre a terra e fecundou-a. E é desta castração sagrada que nascerá a ideia da fertilização da Terra pelo sangue e se assistirá ao nascimento da deusa da beleza e do amor, Afrodite/Vénus, no meio das ondas.

Em Vergílio encontraremos uma exortação à “Idade de Ouro”, o tempo em que “não havia agricultores em luta”

Chegou agora a última idade do vaticínio de Cumas:/ nasce de novo uma grande ordem dos séculos! / Já Virgem regressa também, e volta o reino de Saturno, / já uma nova geração desce do alto dos céus. / Tu, sê propícia já ao menino que nasce, o primeiro / com quem terminará a Idade do Ferro e surgirá a de Ouro / pelo mundo inteiro, ó casta Lucina. Já reina o teu Apolo!"

Bucólica IV de Vergílio. vv. 4-10

¹ "Antes do reinado de Júpiter não havia agricultores em luta com os campos; não era permitido dividir a terra, e assinalar as extremas; os homens buscavam o proveito para o bem comum, e o próprio solo produzia mais liberalmente, sem nada se lhe solicitar. Foi Júpiter que deu às negras serpentes o veneno maléfico, quem mandou que os lobos fossem depredadores, quem ordenou ao mar que se agitasse, quem sacudindo as folhas, fez cair delas o mel; quem retirou aos homens o fogo, e estancou os vinhos que corriam em regatos. Tudo para que o homem, à força da experiência e constante exercício, forjasse pouco a pouco as várias artes, alcançasse, abrindo sulcos, as messes de trigo, e fizesse brotar das veias da pedra o fogo que se lhe havia ocultado" *As Geórgicas de Vergílio*, I, 125-135. Ed. Sá da Costa, 1948 Lisboa.

Macróbio é o autor que, já em época tardia, nos dá a conhecer mais pormenorizadamente os festivais que se realizavam, em Roma, em honra de Saturno.

De origem em rituais gregos mais antigos, como bem nos informa Macróbio (Macr. Saturn. 1. 7. 36.), as Saturnais terão sido instituídas, em Roma, por volta de 217 a. C., em honra de Saturno. Este festival, segundo Macróbio

(Saturn.1.24.22-23) deve "em casas que mantêm a utilização religiosa adequada, que antes de tudo honrar os escravos com um jantar preparado como se fosse para o mestre; e só depois é a mesa posta novamente para o chefe de família. Assim, então, o escravo chefe veio para anunciar a hora do jantar e convocar os mestres para a mesa" (Macr. Saturn. 1.24.22-23).

Sabe-se, portanto, que, durante as Saturnais o comércio, as actividades políticas e administrativas, bem como as escolas suspendiam as suas actividades, assim como todo o trabalho doméstico, mesmo o dos escravos⁴⁸¹.

Do nosso ponto de vista, a complexidade desta divindade e das narrativas mitológicas em seu torno, pode colaborar num dos objectivos desta tese, que é a criação de actividades que explorem as suas características e simbologia: da fertilidade, ao bom governo, do Tempo e da Morte.

As festividades Saturnália eram celebradas de duas formas: um ritual público organizado pelo estado e um ritual privado organizado pelas famílias.

Eram celebradas na época em que o ciclo das plantações estava terminado, após a colheita, homenageando-se o fim do ano fértil, e ocorriam no mês de Dezembro, também em correlação com o Solstício de Inverno (era celebrada no dia 17 de Dezembro, mas ao longo dos tempos foi sendo estendida a uma semana completa, terminando a 23 de Dezembro). O festival iniciava-se com um sacrifício no templo de Saturno e havia grandes banquetes, que eram acompanhados por doações simbólicas. O principal motivo para essa extensão das festividades foi a incorporação de outras celebrações que ocorriam no mesmo período, como a *Sigilia* e *Opalia*. Durante a *Opalia* realizavam-se os louvores festivos feitos à deusa romana *Ops*, esposa de Saturno. Sendo *Ops* deusa dos frutos e da abundância acabaram por unir as suas honras às de Saturno, deus das sementes e da agricultura.

Durante as Saturnais eram permitidas brincadeiras que fazem lembrar a atmosfera de Carnaval, pois era admitida a inversão da ordem social, lembrando a Era de Ouro. Um costume comum durante essas festividades era visitar os amigos e trocar de presentes, designados *sigillaria*, pequenas figuras de

⁴⁸¹ Barata, 2024. "Saturnais e o Solstício de Inverno". Museu do Teatro Romano.
(97) SATURNAIS E O SOLSTÍCIO DE INVERNO. Museu de Lisboa/Teatro Romano

terracota ou prata ou ainda velas de cera, representando a luz na escuridão. Embora tenha havido várias tentativas para reduzir o tempo das festividades do fim de ano, todas resultaram em rebelião.

No ritual público um príncipe das festividades era eleito como mestre de cerimónias. Os rituais envolviam sacrifícios de animais no altar frente ao templo de Saturno, sendo retirado o manto que cobria a estátua, no resto do ano. Durante estas festividades, havia como que uma subversão da ordem social, um pouco como as brincadeiras que actualmente se fazem por altura do Carnaval: os escravos podiam comportar-se neste período como homens livres; elegia-se, à sorte, um *princeps* - uma espécie de caricatura da classe nobre - a quem se entregava todo o poder e eram usadas máscaras. As cerimónias privadas incluíam a dispensa de todos das suas obrigações. Além disso eram trocados presentes entre as pessoas (*saturnalia et sigillaricia*), havia descontos nos produtos comerciais e as apostas eram temporariamente legalizadas para todos, também incluindo os escravos. Acima de tudo era uma época de banquetes, bebidas e celebração. A usual toga era substituída pela *synthesis*, uma túnica mais colorida e informal. Outro ponto interessante é que os escravos não podiam ser castigados nesta época de modo que podiam tratar os seus senhores com uma maior informalidade, podendo mesmo sentar-se nos banquetes lado a lado com seus donos, e em alguns casos eram mesmo servidos por eles. Os convivas usavam o célebre *pileus* romano, característica dos libertos.

Macróbio é o autor que, já em época tardia, nos dá a conhecer mais pormenorizadamente os festivais que se realizavam, em Roma, em honra de Saturno, as Saturnais.

“O chefe dos escravos veio informar o seu senhor de que a casa havia celebrado a festa segundo o costume anual. Com efeito, nesta solenidade, nas casas que mantêm o costume religioso, os escravos são primeiro honrados com um banquete preparado como se fosse para o próprio senhor; e só depois a mesa é posta novamente para o chefe da família. Então, o escravo principal entrou para anunciar a hora do jantar e convidar os senhores para a mesa.” (*Macróbio, Saturnais*, I, 24, 22–23).

Actividade 2 – Zeus, o deus dos trovões

ACTIVIDADE 2 - ZEUS, O DEUS DOS TROVÕES

I. OBJECTIVOS

1. Descobrir os diferentes poderes e títulos de Zeus na mitologia.
2. Comparar como diferentes autores contam a história do nascimento, das conquistas e das relações de Zeus.
3. Explorar o significado do trovão, do raio e da águia como símbolos do seu poder.
4. Refletir sobre como Zeus combina força, justiça e emoções humanas.
5. Aprender a ler e comparar textos antigos para entender melhor os mitos.

II. FORMAS DE APRESENTAÇÃO

- Mapas conceituais ou esquemas
- Grupos de leitura e discussão
- Apresentações criativas
- Tabelas comparativas
- Reflexão final

III. ATRIBUTOS

- justiça
- força
- omnividência
- paixão

IV. FONTES E TEXTOS DE APOIO

Pena, 2025 • Homero, *Iliada* • Hinos Homéricos. Hersó, *Teogonia, Trábia e Dias* Calimaco, *Hinos*, Bionea Diodoro Siculo, *Biblioteca Historica* Apolodoro, *Biblioteca* (Bibl. Liv. 1.1.5-0; 1.1.3.6)

EPÍJETOS

- Cronida
- Detentor da Égide
- Soberano do Olimpo

FONTES

- Homero – *Iliada*
- Hesíodo – *Teogonia, Trabalhos e Dias*
- Apolodoro – *Biblioteca*
- Hinos Homéricos
- Calimaco
- Diodoro
- Luciano

ZEUS, o senhor dos Trovões

LEITURA COMPARADA

Zeus nas sociedades primitivas e na Iliada

"Nas sociedades primitivas, Zeus era o deus dos fenómenos celestes, atmosféricos, aquele que ilumina o céu com o seu raio luminoso, cobre as nuvens, lança raios e trovões." (Pena, 2025, p. 54)

Justiça e Poder

Hesíodo e Vennant

"Zeus representa a justiça, a exata repartição das honras e funções, a potência e a ordem, a violência e o direito, reconcilia dos." (Vernant, 2008, 30)

Zeus e os deuses

Zeus rectei a "detentor da égide" (Il. 40, "que comanda as nuvens" (V, 736)

Mitologia e crescimento de Zeus

Zeus nasceu errático opreído da Reia

Metis (primeira esposa, biefra "Oie no" de alvos braços" ★

Es ímvolos de Anofex. Europa. ♀

Meri noriforises de tnyonia.

Cartazes concebidos com base nos conteúdos gentilmente fornecidos por Filomena Barata, com a colaboração tecnológica do assistente ChatGPT

Objetivos da actividade

1. Descobrir os diferentes poderes e títulos de Zeus na mitologia.
2. Comparar como diferentes autores contam a história do nascimento, das conquistas e das relações de Zeus.
3. Explorar o significado do trovão, do raio e da águia como símbolos do seu poder.
4. Refletir sobre como Zeus combina força, justiça e emoções humanas.
5. Aprender a ler e comparar textos antigos para entender melhor os mitos.

Como apresentar os resultados

1. Mapas ou esquemas

- Zeus no centro, ramificações: poderes, símbolos, relações, histórias.
- Diferenciar fontes com cores ou símbolos (Hesíodo, Homero, Apolodoro...).

2. Grupos de leitura e discussão

- Cada grupo lê um autor.
- Partilham diferenças e semelhanças em cartazes ou slides.

3. Apresentações criativas

- Dramatização de episódios do mito.
- Leitura dramatizada de trechos com vozes diferentes (Zeus, Hera, Métis...).

4. Comparação visual (tabela)

- Criar quadro com atributos, símbolos e ações de Zeus nas diferentes fontes.

5. Reflexão final

- Frase ou parágrafo: “O que Zeus nos ensina sobre poder, justiça e humanidade?”

Texto de apoio para monitores, visando a realização das actividades – Filomena Barata

“Nas sociedades primitivas, Zeus era o deus dos fenómenos celestes, atmosféricos, aquele que ilumina o céu com o seu raio luminoso, cobre as nuvens, lança raios e trovões” (Pena, 2025, p. 54)⁴⁸².

⁴⁸² *A Biblioteca de Apolodoro*. Introdução, tradução, notas e índices.

Na *Iliada*, surge-nos como o “detentor da égide” (Canto 5.733) e “Zeus detentor da égide” (Il. Canto II v. 490) e “que comanda as nuvens” (Il. Canto 5.736), mas também como “Zeus que troveja nas alturas” (Canto 1. v. 354), “Zeus que vê ao longe” (Il. Canto 1. v. 498), “Zeus Crónida soberano” (Il. Canto 1. v. 502), “Zeus, que é soberano dos deuses e dos homens”. (Il. Canto II v. 669), e “E Zeus, o excelso filho de Crono, que no éter habita” (Il. Canto IV v 165).

Homero, na *Iliada*, faz ainda referência à reunião dos deuses, presidida por Zeus.

“Os deuses sentados ao lado de Zeus reuniam-se em concílio no chão de ouro, e entre eles a excelsa Hebe vertia o néctar. Brindavam-se uns aos outros com as taças douradas, enquanto observavam a cidade dos Troianos”. (*Iliada*. Canto IV vv 1-4)

No *Hino Homérico*. 3 - “A Apolo”. v.5.

Zeus é descrito como “o que ama o trovão” ou “que se deleita com o trovão”.

É em Zeus que Hesíodo, nos *Trabalhos e Dias*, encontra a Diké, a Justiça, filha do Crónida e de Témis, que é partilhada com o Homem (Pinheiro, 2013, p. 77). Trata-se pois de um deus “humanizado” que partilha o poder numa tríade, com Posídon e Hades, delimitando esferas diferenciadas de influência.

Tal como defende, Jean-Pierre Vernant, Zeus encarna, diante da totalidade dos outros deuses, a maior força, o poder supremo. Mas, por outro lado, Zeus “representa a justiça, a exata repartição das honrarias e das funções, o respeito aos privilégios de que cada um pode se prevalecer, a preocupação com aquilo que é devido mesmo aos mais fracos. Nele e por ele, em sua realeza, a potência e a ordem, a violência e o direito, reconciliados, conjugam-se” (Vernant, 2009, 30).

Calímaco (c. 310 a.C.- c. 240 a.C.) designa-o como “Oh Zeus do alto céu” Calímaco, (*Himnos y Epigramas* 1. Himno a Zeus)⁴⁸³

Diodoro afirma, na *Biblioteca Histórica* (Liv. I, 87.9) que “os tebanos honram a águia por crer que esse animal é régio e digno de Zeus” (Tradução livre a partir da versão castelhana. Editorial Gredos. 2001)

⁴⁸³ *Himnos y Epigramas* 1. Himno a Zeus. Akal. p. 67.

Apolodoro menciona Zeus entre os filhos de Crono e de Reia, que foram devorados pelo pai (Bibl. Liv. I.1.5-7).

“Furiosa com tais actos, Reia dirige-se para Creta quando se encontrava grávida de Zeus e dá-o à luz na caverna de Dicte. Depois confia-o aos cuidados dos Curetes e das filhas de Melisseu, as ninfas Adastra e Ida. Assim, enquanto as ninfas amamentavam o menino com o leite da cabra Amalteia, os Curetes, armados, guardavam o recém-nascido na caverna e batiam com as lanças nos escudos para que Cronos não ouvisse os vagidos do filho. Mas Reia, tendo embrulhado uma pedra em cueiros, deu-a a engolir a Cronos como se fosse o filho recém-nascido” (Bibl. Liv. I.1.5-7).

Este autor dá-nos a conhecer uma versão do mito que difere da de Hesíodo, quer no que diz respeito ao local onde Zeus fixou a pedra de Reia, “no sopé de Parnaso” (Theog. 497), quer quanto à expulsão pelo vômito dos filhos que engolira, narrando o facto como consequência de um fármaco dado por Métis a Crono, e não como um fruto da intervenção da Terra (Apolodoro, *Bibl.* Liv I,2,1). Apolodoro remete-nos para o crescimento de Zeus, alimentado pela cabra Amalteia, enquanto os Curetes o protegiam (Apol. Bibl. Liv I,2,1)⁴⁸⁴.

Também em Eratóstenes, nos *Catasterismos* (13. O Auriga), há referência à Cabra Amalteia que alimentou Zeus e que, por esse motivo, mereceu ser elevada a constelação.

Zeus torna-se, após a sua vitória, “o mais ilustre e mais poderoso dos deuses, / o soberano que ecoa ao longe Hinos (Homéricos. 23. “A Zeus”. vv 1-2.) “o senhor do Olimpo, do trovão”, o “detentor da égide”, “Zeus que conhece os desígnios imortais”, “Zeus que amontoa as nuvens” como refere o poeta Hesíodo na *Teogonia*., ou “o deus de facto percorre todas as terras, todas as extensões dos mares, todas as profundezas do Céu”, segundo Vergílio (Georg. IV, 221).

⁴⁸⁴ Reporta-se também o momento em que “os Cíclopes deram a Zeus o trovão, o relâmpago e o raio; a Plutão o elmo e a Posídon o tridente. Munidos de tais armas, dominaram os Titãs e encarceraram-nos no Tártaro, deixando os Hecatonquiros como guardiões. Em seguida, lançaram às sortes o poder: Zeus obteve o domínio do céu; Posídon o do mar e Plutão o do Hades” (Apolodoro, Bibl. Liv. I. I. 2.).

Mas Zeus assume também o papel de procriador, zeloso das suas conquistas e da sua prole, filhos das mulheres e de tantas estratégias que usou para as conquistar.

Hera “de alvos braços” ou “Hera, deusa soberana, filha do grande Crono” (Homero, *Ilíada* Canto 5. vv. 411 e 721) foi uma das suas esposas oficiais, embora sejam sobejamente conhecidos os casos infidelidade do deus. No entanto, na *Ilíada*, Hera é referida por Zeus como tendo um feitio insuportável, comparando-a com Ares, seu filho.

"... de sobrolho carregado disse Zeus que comanda as nuvens:/ não te lamente aqui sentado! Dos deuses do Olimpo és para mim o mais odioso. Sempre te são gratos os conflitos, as guerras e as lutas. / Tens o feitio insuportável e inflexível da tua mãe,/ de Hera: ela a quem mal consigo subjugar pelas palavras!" Homero, *Ilíada*. Canto 5. vv. 888-893.

Zeus tomou como primeira esposa a deusa Métis, a mais velha das Oceânides filha do casal aquático Oceano e Tétis. Métis era deusa da saúde, proteção, astúcia, prudência e virtudes. Homero refere-a, como séculos mais tarde fará Apolodoro, como “auxiliar de Zeus” (Liv. I.2).

Gaia havia advertido Zeus que Métis lhe daria um filho que o destronaria, tal como ele havia feito ao seu pai. Assustado com essa ideia, Zeus engoliu Métis, seguindo um plano astuto, onde ambos se metamorfoseariam em animais diferentes: Métis transformou-se numa mosca, ou numa gota, segundo outras versões, e Zeus aproveitou a oportunidade e engoliu-a. A deusa já estava grávida de Atena, e a gestação continuou, mas alojada na cabeça de Zeus.

Segundo Eurípides, Íon, 455-456, foi Prometeu que abriu a cabeça de Zeus.

Em Apolodoro, “Hefesto rachou a cabeça de Zeus com um machado e dela saltou Atena completamente armada junto às águas do rio Tritão⁴⁸⁵” (Bibl. Liv. I.3.6).

Valerá a pena atender à narrativa de Luciano de Samósata (Liv. VIII. “Assembleia dos deuses”) através das palavras de Momo, no que respeita às aventuras e “assuntos que são altamente dignos de censura” relativos a Zeus, bem como

⁴⁸⁵ Rio situado no norte de África e daí os seus epítetos Tritogenia e Tritónia (Pena, 2025: 55)

conhecer a resposta de Hera, sentindo-se ultrajada com as amantes do pai dos deuses em “Zeus Trágico”.

não grito [contigo], pois já estou habituada, já fui muitas vezes ultrajada por ti nessa matéria. É possível que tenhas descoberto mais uma Dánae, ou uma outra Sémele, ou uma Europa, e que estejas atormentado pela paixão amorosa, e então ficas a congeminar se será transformado em touro, ou em sátiro, ou em [gotinhas de] ouro que tu te infiltrarás pelo telhado e irás direito ao seio da tua amada. Sim, que esses sinais — os suspiros, as lágrimas e a palidez — não são de outra coisa senão da paixão amorosa”.

Luciano de Samósata. *Luciano*. [V]. “Zeus Trágico” Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. p. 200

Vê-lo-emos em várias das suas metamorfoses, quer como touro, serpente, cisne ou chuvas de ouro, originando tantas narrativas mitológicas em seu redor.

Actividade 3 – O Rapto da Europa: leitura comparada de um mito



Visual concebido com o auxílio criativo da IA da OpenAI, a partir de tópicos fornecidos por Filomena Barata

Texto de apoio para monitores, visando a realização de actividades.
Recolha e síntese: Filomena Barata

O mito do rapto de Europa por Zeus, transformado em touro, é um dos episódios mais célebres da mitologia grega e tem sido retratado em múltiplos textos literários que assumem diversas versões sobre o mesmo mito, como veremos de seguida.

Esta actividade propõe fazer a comparação de dois poemas sobre a narrativa mitológica, com o objectivo de reflectir sobre a forma como o mito contribui para a própria história da mitologia e, também, sobre construção da história e da cultura da Europa.

A Europa, apesar de o seu nome ter tantas origens (Bendala Galán, 2014, p.189), foi, segundo o mito quer mais se fixou, uma donzela raptada pelo pai dos deuses, que se transformou em touro para seduzir a princesa. Foi mãe de três filhos de Zeus: Minos, Sarpédon e Radamante, que Ovídio tão bem cantou no seu Livro II das *Metamorfoses*.

A princesa Europa terá nascido no Mediterrâneo e era filha de Agenor, o rei fenício de Sídon, embora a *Teogonia* de Hesíodo, refira Europa como uma divindade marinha filha de Tétis, esposa de Oceano.

Um dia, quando a princesa passeava na praia com as suas companheiras, Zeus/Júpiter disfarçado de touro branco, com chifres e cascos de prata, pois sabia que Europa gostava de grandes animais, mansamente veio deitar-se a seus pés.

Europa terá acariciado o animal, e depois subiu para o seu dorso. O touro, aproveitando-se deste momento, levantou-se impetuosamente e cavalcando as ondas do Mediterrâneo, levou-a até à Ilha de Creta e foi depositá-la debaixo de um plátano. Ao que rezam também as lendas, terá sido nessa ilha que Zeus passou a sua infância, embora, como antes vimos, não haja unanimidade quanto ao local, entre os autores da Antiguidade (Pena, 2025, p. 54)

Heródoto, no século V a.C., foi o primeiro a chamar Europa a todo o continente, pois era comum designar dessa forma as terras helénicas situadas na margem esquerda do mar Egeu.

Este mito é sobremaneira representado e narrado, ao longo do tempo.

Erastóstenes de Cirene menciona, na sua obra *Catasterimos* 7.4, que o touro “foi colocado entre os astros por ter conduzido Europa da Fenícia a Creta através do oceano, como diz Eurípides [em sua obra], Frixo, e, graças a isso, foi honrado por Zeus, [que o colocou] entre [as estrelas] mais brilhantes. Mas outros [autores] dizem que o Boi é uma réplica de Io; e, graças a ela, a estrela foi honrada por Zeus, As chamadas Hiades I circundam com a Sua presença a testa [da constelação] de Touro. E perto da parte inferior da coluna vertebral, de maneira absoluta estão as Plêiades, formadas por sete estrelas, por isso também chamadas de "Heptásteras". Mas não se pode ver a sétima estrela, pois tem pouca luz. A [constelação] de Touro tem sete estrelas; ela caminha lentamente sobre si mesma, tendo a cabeça na direção oposta. Em cada um dos dois chifres, sobre a base, há uma estrela; dentre elas, a que está sobre o [chifre] esquerdo é a [estrela] mais brilhante. Sobre cada um dos dois Olhos, [há] uma [estrela]; sobre as narinas, uma; sobre cada um dos dois ombros, uma. Essas [estrelas] são chamadas de Híades. E, sobre o joelho esquerdo dianteiro, há uma [estrela]; sobre cada casco, uma; sobre o joelho direito, uma; sobre a nuca, duas; sobre a espinha dorsal, três, sendo [a estrela] mais brilhante a que está na extremidade; sob o abdómen, uma; sobre o peitoral, uma [estrela] brilhante; tendo um total de 18 estrelas"

Impressionante, sem dúvida, é a descrição deste episódio nas *Metamorfoses* Ovídio (Livro II vv. 843-875), que influenciará tantas obras de arte, no decurso dos séculos.

“Então, o deus afasta-se lentamente da terra e da areia seca, / e começa a pisar com os falsos cascos a borda das ondas. / Depois, avança ainda mais leve a sua presa pelas águas / no meio do mar. Ao ser levada, olha para trás, para o litoral / ao longe, assustada. A direita agarra-se a um chifre, a outra / apoia-se no dorso a roupa, ondulante pela brisa, tremula" (Met. Livro II. vv. 872-875)

Agenor, o pai de Europa, teria ordenado ao seu filho Cadmo que fosse à procura da irmã e não regressasse sem ela. Cadmo partiu e procurou a irmã por terras distantes, mas em vão, motivo por que decidiu consultar o oráculo de Apolo, para saber onde deveria fixar-se. O oráculo respondeu-lhe que encontraria uma vaca no campo e deveria segui-la, acompanhando-a para onde ela fosse e, quando a vaca parasse, deveria construir uma cidade e chamá-la de Tebas, fundação essa que acabou por acontecer após múltiplas deambulações. Cadmo acabou por casar-se com Harmonia, filha de Vénus.

Mas já na *Ilíada*, se narra que a Europa era filha do filho de Agenor, Fénix, e são referidos os seus dois irmãos: Cadmo e Cilix, que fundou a Cilícia, actual Arménia.

Europa teria tido um pesadelo perturbante no dia anterior ao rapto, no qual duas mulheres exigiam a autoridade sobre ela. Uma delas representava a Ásia e dizia ser sua mãe.

A versão do “Rapto da Europa” de Mosco de Siracusa narra-nos que a jovem Europa teve um sonho profético, em que duas mulheres (os continentes Ásia e Europa) lutam. Quando acordou, foi encontrar-se com as suas amigas à beira-mar. Zeus, em forma de touro, seduz a jovem, com sua beleza e inteligência. Com a Europa no dorso, segue pelo mar, acompanhado por um cortejo de seres mitológicos, rumo à ilha de Creta, onde se casa com a jovem e tem com ela uma prole de reis”. (Possebon, 2006, p.125).

"Onde me levas, divo touro? Quem te tornaste? / Como percorres duros cursos, com curvo passo, / e mar não temes? Pois o mar é caminho a naus / ligeiras e touros temem a salgada senda. / Que doce líquido para ti! Qual será o pasto do mar? / Logo, és algum deus". O poema Europa de Mosco de Siracusa vv.166-170)

(O poema Europa de Mosco de Siracusa. vv. 1-170 in Possebon, F. (2006) “O Poema Europa de Mosco de Siracusa”. Revista *Graphos*. João Pessoa.

Este sonho reflecte, de algum modo, o conhecimento de que a civilização minóica se desenvolveu também como resultado das ligações terrestres que uniram milenarmente a Europa à Ásia Menor, através da actual Turquia.

Em Apolodoro, (Bibl. Liv. III.1), Europa é identificada como filha de Agenor e de Telefasa, irmã de Cadmo, Fénix e Cílix. (Apol. Bib. Liv. III. 1) raptada por Zeus, transformado num touro manso e levando-a para Creta.

Do romance que a Europa teve com Zeus, nasceu o filho Minos e deu-lhe a ilha como presente, tendo-se tornado fértil e repleta de touros.

Ao tornar-se adulto, Minos desposou Pasífae. Querendo tornar-se ainda mais rico, Minos fez um pacto com Posídon, o deus do Mar, de forma a triplicar a sua fortuna, prometendo-lhe o seu melhor touro como pagamento.

Contudo, não querendo desfazer-se de nada, resolveu enganá-lo e dar-lhe em troca um touro vulgar. Quando Posídon percebeu que tinha sido enganado, chamou Vénus para o ajudar na vingança.

À noite, Vénus conseguiu introduzir no coração de Pasífae, mulher de Minos, um amor alucinante por um touro.

Incapaz de conter a sua paixão ardente, ela pediu a Dédalo que construísse uma armadura de madeira na forma de vaca, para que assim disfarçada, se pudesse aproximar do touro.

Desta união nasceu o monstro Minotauro, um humano com cabeça de touro.

Sentindo-se atraído, Minos mandou construir um labirinto, de onde não se encontrasse a saída e ali encarcerou esse ser monstruoso.

Quando invadiu Atenas, Minos subjugou o seu povo, tornando-o escravo. Semanalmente eram-lhe levados 7 rapazes e 7 raparigas virgens, para contentar a fome do Minotauro.

Inconformado com essa prática de Minos, Teseu, o filho de Hegeu, Rei de Atenas e de Etra torna-se o responsável por matar o Minotauro, nascido da união entre Pasífae, esposa de Minos, rei de Creta, e do Touro Cretense, enviado por Afrodite para provocar um castigo a Minos. O Minotauro alimentava-se de seres humanos, e precisou ser escondido num labirinto para que a população pudesse viver em paz. Teseu juntou-se a um grupo de jovens, com a intenção de matar o Minotauro e assim salvar os jovens de serem sacrificados.

Em Creta, Teseu encontrou Ariadne, filha do rei Minos, que se apaixonou por ele e lhe deu um novelo de lã que o ajudaria a sair do labirinto

“Quando Teseu aportou a Creta, segundo a maior parte das narrativas escritas e dos ditos dos poetas, recebeu das mãos de Ariadne, que se havia apaixonado por ele, o novelo e, informado do modo como podia percorrer os meandros do Labirinto, matou o Minotauro e fez-se ao mar, levando consigo Ariadne e os jovens.”

Plutarco, *Vidas Paralelas*. Teseu 19.1

A mais antiga representação da luta entre o herói e o Minotauro encontra-se na ornamentação pictórica de uma ânfora cicládica da primeira metade do séc. VII a. C., que se encontra no museu de Basileia (Fialho e Leão, 2008, p. 22).

Os três filhos de Europa foram: Minos, Radamantis e Sarpedón. É por causa disso que o seu mito é indissociável do Minotauro.

Posteriormente ter-se-á casado com Asteriόν, rei de Creta, que adoptou os seus filhos.

Luciano de Samósata, no seu diálogo “15. Zéfiro e Noto”, descreve pormenorizadamente o Rapto de Zeus, do seguinte modo:

“2] Europa, brincando com as suas companheiras, tinha descido à praia, quando Zeus se pôs a brincar com elas, sob a forma de um touro de formosíssima aparência, pois era completamente alvo, com cornos recurvados e olhar doce. Começou também a saltar na praia e a mugir ternamente, de tal modo que Europa se atreveu a montá-lo. Mal isso aconteceu, Zeus lançou-se numa correria em direcção do mar, levando sobre o lombo; depois, entrando na água, avançou a nado; a jovem, completamente aterrorizada com o caso, agarrava-se com a mão esquerda a um corno, a fim de não escorregar, enquanto, com a outra mão, segurava o vestido contra o vento”.

Mas muitas mais serão as paixões de Zeus/Júpiter. Também Io, uma jovem princesa e sacerdotisa de Hera, foi seduzida pelo pai dos deuses, que cobriu o mundo com um manto de nuvens escuras para esconder da esposa Hera a sua paixão.

Neste caso, diz-nos o mitógrafo Apolodoro (Bibl. Livro II. I) que Zeus havia transformado a amante numa belíssima novilha branca, havendo, contudo, versões, que dizem ter sido Hera a obreira desse castigo, sem que, contudo, lhe conseguisse apaziguar os ciúmes, tendo acabado por colocá-la à guarda do gigante de cem olhos. Apolodoro refere que Panoptes, fiel servo da divindade, tinha “olhos por toda a parte” (Apolod, Bibl. II 1,2.). ~

Vergílio (Georg. Liv. III vv. 152-153) refere o episódio em que “Juno exacerbou com este monstro as suas horríveis cóleras / congeminando uma peste contra aquela novilha, a filha de Ínaco”

Ainda Nono de Panópolis, nas *Dionisíacas* (Canto XII, 70) lembra que Argos “assumirá a forma de um pássaro de olhos brilhantes”.

Textos de referência para desenvolver esta actividade

1. Mosco de Siracusa, *Europa*, vv. 1-54

“Cípria, certa vez, enviou um doce sonho à Europa. / Quando a terceira parte da noite se erguia, quase aurora, / quando o mais doce sono de mel, pousando nas pálpebras, / relaxante, retém cada olho, com suave amarra, / e quando a grei dos sonhos justos pastoreia; / neste momento, dormindo no andar superior, / Europa, a filha ainda virgem de Fênix, / supôs lutar em torno de si dois continentes: / Ásia e o continente oposto. E tinham talhe de mulheres. / Uma possuía forma de estrangeira, indígena / parecia a outra, a mais próxima da jovem, / e tanto disse que a gerara, quanto a nutrira. / Vencida por violentas mãos, a primeira / a ela sem querer, protegia e logo disse / que a fatal Europa era o dom de Zeus porta-égide. / Assustada, lançou-se do leito estendido, / coração agitado. O sonho parecia uma visão real. / Sentada longamente em silêncio, ainda retinha / ambas as mulheres, nos olhos concentrados. / Enfim, a jovem ergueu a voz tímida: / “Quem dos céus me lançou tal simulacro? / Que sonhos teriam voado pelo tálamo, enquanto / mais docemente dormia, no leito estendido? / Quem era a estrangeira, que dormindo divisei? / Tanto o desejo por

ela tocou meu coração, / quanto alegre se mostrou, e viu-me sua filha. / Os deuses me levaram a bom sonho". / Disse, ergueu-se e buscou as companheiras amigas, coevas, coetâneas, alegres, filhas de pai ilustre. / Com elas sempre brincava, ao se preparar ao coro, / ou quando se banhava na foz dos rios, / ou quando colhia odoríficos lírios, nos prados. / Rápido surgiram, e cada uma tinha nas mãos um florido cesto, e foram aos prados próximos. / Ali sempre se reuniam, em bandos, / prazerosas com o odor da rosa e o som da onda. / A própria Europa portava um dourado cesto, / admirável, grã maravilha, grã obra de Hefesto, / dado como dom à Líbia, quando ela fora / ao leito do Treme-terra. Essa o dera à belíssima / Telefaassa, sua consangüínea. À solteira Europa / a mãe Telefaassa regalara o ilustre dom, / no qual se erigiram muitos ornatos cintilantes. Estava erigido, em ouro, lo de Ínaco, / ainda bezerra, sem forma feminina. / Com pés errantes, seguia por salgada senda, / semelhante a nadadora. E o mar escurecia. / Na borda da colina estavam duplos heróis, / face a face, e contemplavam o boi nadador. / Eis Zeus Cronida, tocando tranqüilo, com as mãos, / a bezerra de Ínaco. No Nilo de sete fozes, de novo, / a transformava de vaca de belo corno em mulher. / Em prata, a fonte do Nilo; em bronze, a bezerra; e, em ouro, estava erigido o próprio Zeus.

Disponível em: [\(99+\) O Poema Europa de Mosco de Siracusa](#)

O poema de Mosco destaca:

- O sonho enviado por Cípris (Afrodite) que prepara Europa para o rapto;
- A relação da jovem com as amigas e com a natureza (prados, flores, rios);
- A progressiva percepção de Zeus/touro como deus;
- A participação do cosmos e de seres marinhos na acção, conferindo dimensão mítica e festiva ao rapto.

2. Ovídio, *Metamorfoses*, Livro II, vv. 843-875

"Assim disse. E logo os bezerros são enxotados do monte, / e, como ordenado, vão à praia onde a filha do magno rei / costumava recrear-se com amigas, todas donzelas de Tiro. / Ora, majestade e amor não ficam bem juntos, nem moram / no mesmo lugar. Pondo de parte o solene ceptro, o pai / e soberano dos deuses, ele que tem a mão direita armada / com o raio de três pontas, que com um aceno da cabeça / abala o mundo, veste a aparência de touro. Põe-se a mugir /no meio dos bezerros, a deambular, belo, no prado viçoso. [...]"

O relato de Ovídio enfatiza:

- A aparência dócil do deus, para não assustar Europa;
 - A progressiva aproximação e confiança entre Europa e o touro;
 - A viagem pelo mar, com a contemplação da paisagem e a reacção da jovem;
 - O elemento da sedução e da transformação divina em interacção com o mundo natural.
-

Análise Comparativa

Semelhanças:

- Zeus transformado em touro em ambos os textos;
- Europa inicialmente cautelosa, mas fascinada pela beleza e força do deus;
- O rapto inclui viagem pelo mar, mostrando intervenção divina;
- Sedução e encontro entre divindade e mortal são centrais.

Diferenças:

- Ovídio: destaque na interacção directa e emocional entre Europa e o touro;

- Mosco: inclusão de elementos oníricos e cósmicos, com intervenção de deuses e seres marinhos;
- Ovídio privilegia a intimidade do rapto; Mosco enfatiza ritualização e esplendor mítico.

Questões para Reflexão

1. De que forma cada poeta retrata o carácter de Zeus e a sua relação com Europa?
2. Como os elementos naturais (mar, prados, animais) contribuem para a atmosfera do mito?
3. Que diferenças existem na construção narrativa?
4. De que modo este mito pode servir de ponto de partida para uma reflexão sobre a História e a cultura da Europa?

Sugestões de Actividade Prática

- Leitura Comparativa: dividir os alunos em grupos, cada um com um poema, para identificar imagens, personagens e elementos do mito.
- Mapa Visual: criar um esquema do rapto, destacando trajectos, personagens e elementos sobrenaturais.
- Discussão Guiada: relacionar o mito com a construção da identidade europeia e a intervenção divina na narrativa.
- Produção Criativa: escrever um pequeno diálogo ou narrativa em que Europa e Zeus/touro reflectem sobre o acontecimento.

Actividade 4 – Em torno de Atena, Palas Atena, a senhora da sabedoria e guardiã da cidade. Literatura comparada.

EM TORNO DE ATENA, PALAS ATENA, A SENHORA DA SABEDORIA E GUARDIÃ DA CIDADE

LITERATURA COMPARADA

OBJETIVOS

1. Explorar diferentes representações de Atena na literatura grega antiga (Hesíodo, Hinos Homéricos, Odes Olímpicas).
2. Identificar temas comuns e diferenças de ênfase: nascimento, atributos, função guerreira e protetora.
3. Desenvolver capacidade crítica e interpretativa de textos poéticos e narrativos antigos.
4. Estimular conexões entre mitologia, simbolismo e história cultural.

PROPOSTA DE ATIVIDADES DE LITERATURA COMPARADA

1. Leitura comparativa em grupos
Dividir os textos entre os grupos.
Cada grupo lê e assinala, atributos da deusa, ações, relação com Zeus e outros deuses, imagens evocadas.
2. Discussão guiada
Perguntas sugeridas?
Que imagens de Atena se repetem?
3. Atividade criativa
opcional
Citar um cartaz ou diagrama representando Atena com base nos textos, símbolos, atributos, função e impacto.



Visual concebido com o auxílio criativo da IA da OpenAI, a partir de tópicos fornecidos por Filomena Barata

Objectivos

1. Explorar diferentes representações de Atena na literatura grega antiga (Hesíodo, Hinos Homéricos, Odes Olímpicas).
2. Identificar temas comuns e diferenças de ênfase: nascimento, atributos, função guerreira e protetora.
3. Desenvolver capacidade crítica e interpretativa de textos poéticos e narrativos antigos.
4. Estimular conexões entre mitologia, simbolismo e história cultural.

Proposta de actividades de Literatura Comparada

1. Leitura comparativa em grupos

- Dividir os textos entre os grupos.
- Cada grupo lê e assinala: atributos da deusa, ações, relação com Zeus e outros deuses, imagens evocadas.

2. Discussão guiada

- Perguntas sugeridas:
 - Que imagens de Atena se repetem?
 - Quais diferenças que observas entre narrativa (Hesíodo) e Hinos/Odes?
 - Que papel simbólico tem Atena para a cidade e para a guerra?

3. Actividade criativa opcional

- Pedir aos alunos que criem um cartaz ou diagrama representando Atena com base nos textos: símbolos, atributos, características

Textos seleccionados para análise.

"Zeus, rei dos deuses, tomou por primeira esposa Métis,

a que mais sabe sobre os deuses e os homens mortais.

Mas, quando ela estava prestes a dar à luz a deusa Atena de olhos garços,

nessa altura, ele enganou o seu espírito,

com palavras ardilosas, e engoliu-a no seu ventre,

por conselho da Terra e do Céu coberto de estrelas.

Ambos o aconselharam assim, para que o poder régio

não pertencesse a nenhum dos outros dos deuses

que vivem sempre, senão a Zeus.

Porque estava predestinado que dela nascessem filhos

muito inteligentes:

a primeira, a filha de olhos garços, a Tritogénea,
detentora de força e de uma sábia vontade igual à do pai;
depois seria a vez de um filho, rei de deuses e de homens,
que ela daria à luz, um filho de coração soberbo.
Mas, antes, Zeus engoliu-a no seu ventre,
para que a deusa lhe pudesse aconselhar o que é bom e o que é mau"
(Hesíodo, *Teogonia*, vv. 885-900).

"Começo por cantar Palas Atena, guardiã da cidade, / deusa terrível, que com
Ares se ocupa dos trabalhos de guerra, / do saque de cidades e do grito de
guerra e da esfrega. / E protege a hoste enquanto ela parte e regressa. / Eu
saúdo-te, deusa, concede-nos boa fortuna e felicidade também!"

Hino Homérico. 11 - "A Atena". vv. 1-5.

"Palas Atena, deusa gloriosa, eu começo por cantar,
a de olhos garços, de mil ardis, com coração implacável,
virgem venerável, corajosa protectora de cidades,
a Tritogenia, filha do próprio Zeus conselheiro,
nascida da sua augusta cabeça vestindo já a armadura de guerra
de ouro resplandecente. Olharam-na com grande espanto todos
os imortais, quando ela para diante de Zeus detentor da égide
saltou rapidamente da sua cabeça imortal,
brandindo os dardos afiados. O grande Olimpo foi assustadoramente
abalado pelo poder da deusa dos olhos garços, em redora terra
ressoou terrivelmente, o mar encapelou-se
com a agitação das ondas purpúreas, e a espuma transbordou

as margens, o resplandecente filho de Hipérion parou
os seus cavalos de pés velozes durante longo tempo, até que a donzela,
Palas Atena tirou a armadura divina
Dos ombros imortais, e Zeus conselheiro alegrou-se.
Por isso saúdo-te, filha de Zeus detentor da égide.
E eu lembrar-me-ei de ti e de um novo canto".
Homero. (2005). *Hinos Homéricos* (Trad. M. H. da Rocha Pereira). Lisboa:
Fundação Calouste Gulbenkian. (Hino 11, "A Atena").

Nascida "a deusa de olhos garços" (...) "quando, por arte de Hefestos,/ com uma
pancada do brônzeo machado, / erguendo-se do alto da fronte paterna, / Atena
soltou um grito imenso. Tremeu/ o Céu e a Terra-Mãe"
(VII Ode Olímpica. vv.56-60).

Texto geral de apoio para monitores – Filomena Barata

Segundo Hesíodo, era "filha de Zeus detentor da égide, Atena de olhos garços"
(Hesíodo, Theog.v.573), designada da mesma forma por Homero, na *Ilíada*
(Canto 5. 719). Também Píndaro (VII Ode Olímpica, v. 77) a nomeia com o
mesmo epíteto de Homero "a deusa dos olhos garços"

Ao que defendem alguns autores, Atena foi uma divindade pré-helénica,
protectora da casa, cuja importância crescente acabou por conferir o poder sobre
a acrópole e sobre as actividades artesanais da pólis. Teria dominado as
serpentes (Elvira Barba, 2008, p. 75) ⁴⁸⁶.

⁴⁸⁶Cf. Barba, 2008: 75 assim explicita "símbolo del asentamiento doméstico sobre la Tierra, y que adoptó para sí la vista y la figura de la lechuza, vigilante de mirada profunda que defiende el sueño de los moradores; de ella recibí el su conocido sobrenombre de glaukopis, "la de los ojos de lechuza" o "la de los ojos claros". Además, protegió desde muy pronto el olivo, una de las plantas más útiles para el habitante de la Hélade" p. 203

Atena é, paralelamente, pacificadora e guerreira - “Atena de olhos garços/ terrível guerreira que comanda exércitos sem fadiga, /venerável, a quem agradam gritos, guerras e lutas” (Hesíod, Theog. vv. 924-926), conhecedora profunda das artes da estratégia, protectora das actividades escolares⁴⁸⁷, deusa da justiça, mas também a *Atenea Ergane* [a industriosa], que se ocupa das actividades artesanais, desde a tecelagem à fundição e, principalmente, zeladora dos armeiros. Ela própria é uma *parthenos*⁴⁸⁸.

Nos *Hinos Homéricos*, Atena já aparece como divindade políade (protetora da cidade) "guardiã da cidade".

"Começo por cantar Palas Atena, guardiã da cidade, / deusa terrível, que com Ares se ocupa dos trabalhos de guerra, / do saque de cidades e do grito de guerra e da esfrega. / E protege a hoste enquanto ela parte e regressa. / Eu saúdo-te, deusa, concede-nos boa fortuna e felicidade também!" *Hino Homérico*. 11 - "A Atena" vv. 1-5.

Ainda outro *Hino Homérico* (Ihe é dedicado, designando-a como “Palas Atena, deusa gloriosa, eu começo por cantar, /a de olhos garços, de mil ardis, com coração implacável” (28. "A Atena". vv. 1-2).

O primeiro autor que nos dá a conhecer o episódio do seu nascimento de Atena é Hesíodo.

Píndaro, na VII *Ode Olímpica*, denomina Atena como “a deusa de olhos garços”, cujo nascimento a partir da cabeça de Zeus se deve à intervenção do deus do fogo “quando, por arte de Hefestos, / com uma pancada do brônzeo machado, / erguendo-se do alto da fronte paterna, / Atena soltou um grito imenso. Tremeu/ o Céu e a Terra-Mãe” (VII Ode Olímpica. vv.78 e 56-60).

As primeiras figurações, reconhecidas como certas, de Atena aparecem no século VII a .C e é nessa centúria que surge a imagem da deusa guerreira, usando um escudo, uma lança e um elmo. No século VI a. C., é representada com uma protecção mágica no peito: a égide feita da pele da cabra Amalteia,

⁴⁸⁷ Pausânias. *Descrição da Grécia*. Livro I ed. 2022. "Dizem os Líbios que Atena é filha de Posídon e da ninfa do lago Tritonis; daí que, como também Posídon, tenha olhos verdes". p. 126.

⁴⁸⁸ *Parthenos* - termo designa o estatuto de uma jovem rapariga enquanto não procria (Pantel, 2019: 122).

bordeada de serpentes, presente de Zeus, quando ela nasceu, a que foi acrescentada a cabeça de Medusa, quando Perseu lhe ofereceu.

Em Calímaco, que lhe dedica o Hino V “Al Banõ de Palas”, Palas é descrita como a deusa que não aprecia “nem perfumes, nem vasos para essências (...) pois não gosta Atena de enfeites (...) nem de espelho⁴⁸⁹”

O Coro, na obra de Aristófanes, *As Mulheres que celebram as Tesmofórias* (314-330), designa-a como

” virgem toda/ poderosa, de olhos garços, de áurea lança, que habitas uma/ cidade invejada, vem até nós”.

De acordo com Luciano de Samósata, ([V]. “Zeus Trágico”) trata-se da Atena, “a deusa de olhos garços”, a virgem, a deusa armada e aterradora, aquela que tem estampada no peito a cabeça da Górgona, “Atena, a virgem, a deusa armada e aterradora, aquela que tem estampada no peito a cabeça da Górgona, [Atena] “matadora de Gigantes” (Luciano de Samósata. [IX] “O Patriota ou o Discípulo”.

Representou, para muitos autores, o arquétipo da sabedoria, mas também é a deusa da justiça, a virgem, que não aceita o domínio de ninguém. É, também, a protectora da cidade com o seu nome. Tem como símbolos a lança, o escudo, o capacete. A coruja é o animal consagrado à deusa e a oliveira é a sua espécie vegetal, símbolo da sabedoria e da razão, embora Plutarco, em *De Ísis e Osíris* (71.379 D), refira que “os helenos se expressam corretamente e consideram que o animal consagrado a Afrodite é a pomba; a serpente, a Atena; o corvo, a Apolo”.

Cedo se dá a chegada de Atena à Península Itálica, onde encontrou uma divindade primitiva com atributos similares, chamada Ménerva, na Etrúria, a Minerva no Lácio.

Sob as designações de *Minerva Curator* (ou *Medica* ou *Sancta*), tornou-se, também, uma divindade ligada à Saúde, a quem eram atribuídos poderes curativos (Cravinho, 2018, p. 41).

Entre os epítetos de Atena, contava-se o de Peónia, “a curadora”.

⁴⁸⁹ Calímaco, *Himnos y Epigramas* V. 14-16. Al baño de Palas”.

Existem várias narrativas sobre o nascimento de Atena. A versão mais difundida refere que Zeus, após engolir Métis, fez com que Atena nascesse da sua cabeça⁴⁹⁰.

Contudo, existem outras variantes do mito. Uma outra narrativa relatada por Apolodoro refere que o nome Palas⁴⁹¹ pertencia, originalmente, a uma filha de Tritão, uma divindade marinha, por sua vez descendente de Posídon e Anfitrite (Apolod. Bibl, Liv. III, 12, 3). Conta-se que “quando Atenas nasceu, foi criada por Tritão, que tinha uma filha chamada Palas. As duas jovens exercitavam-se na arte da guerra e um dia defrontaram-se amigavelmente. Mas como Palas estava prestes a dar um golpe, Zeus, receoso por Atena, interpôs a égide; Palas, assustada, olhou para cima, e assim, ferida por Atena, morreu”. Foi assim que Atena modelou uma estátua de madeira e a venerou, após a ter colocado junto a Zeus, acabando por se ter sincretizado na mesma divindade.

Mas a versão mais corrente do mito assume que a deusa era partenogénica de Zeus, tendo nascido da sua cabeça plenamente armada, e de Métis, a Prudência. Uma vez que a sabedoria, encarnada por Métis, possui, como característica principal, a justiça, e tendo Zeus engolido a amada, por meio dela tornou-se o mais justo e sábio dos deuses, passando as qualidades de prudência, sabedoria e justiça a Atena.

Na mitologia, são conhecidas as várias esposas e amantes de Zeus/Júpiter. Entre elas, lembramos a primeira, Métis, cujo atributo era a prudência, e ainda o nascimento insólito da primogénita Atena.

Gaia já havia advertido Zeus que Métis lhe daria um filho que o destronaria, tal como ele havia destronado o seu pai. Assustado com essa ideia, Zeus engoliu Métis, seguindo um plano astuto, onde ambos se metamorfoseariam em animais diferentes: Métis transformou-se numa mosca e Zeus aproveitou a oportunidade e engoliu-a. A deusa já estava grávida de Atena, e a gestação continuou, mas alojada na cabeça de Zeus.

⁴⁹⁰ Hesíodo, *Teogonia* vv. 886-900; Apolod. *Bibl.* I.3.6. e III.14.1; Heródoto, *Histórias* VIII.55.

⁴⁹¹ Atena tem inúmeros epítetos, respeitando quer aos seus atributos e qualidades, quer a aspectos geográficos (regionais) do seu culto, tal como a maioria das divindades.

Zeus sentiu uma forte dor de cabeça, e pediu a Hefesto, o deus das forjas, que lhe rachasse a cabeça, tendo nascido Atena, já adulta e totalmente armada, como se fosse enfrentar a guerra. Atena tornou-se a deusa preferida de Zeus/Júpiter e uma das mais poderosas.

Atena, deusa da Sabedoria, da Razão e da Justiça, é, paralelamente, pacificadora e guerreira, patrona dos guerreiros e dos artífices, mas também da agricultura, e é, ainda, a protetora da cidade com o seu nome. Tem como símbolos a lança, a égide ou o escudo, o capacete. Na vasta região em que Atena foi cultuada, recebeu uma variedade de epítetos.

É "filha de Zeus detentor da égide, Atena de "olhos garços" (Hesíodo, *Theog.*

Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2014)⁴⁹², e a filha partenogenética⁴⁹³ de Zeus.

As Panateneias (ou Panatenaías) eram festas realizadas em homenagem de Atena. A partir do século VI a.C., realizaram-se as pequenas e as grandes Panateneias. As primeiras eram anuais e as segundas, mais importantes, eram promovidas a cada quatro anos, no ano anterior às Olimpíadas.

Acredita-se que essas festas tinham como objetivo agradar à deusa, para que ela protegesse as colheitas.

Durante a cerimónia de abertura das grandes panatenéias, passava por Atenas um navio ornado pelo véu de Minerva, um rico manto bordado pelas mais hábeis fiandeiras, tecelãs e jovens das mais tradicionais famílias atenienses. As mulheres carregavam cestos com utensílios para os sacrifícios; os rapazes, vasos com óleo e vinho; e os velhos, ramos de oliveira.

O prémio que era oferecido nas competições atléticas, durante esse festival, era o azeite produzido a partir das oliveiras sagradas de Atenas, uma memória da oferta que Atena teria feito à cidade na disputa que estabelecera com Posídon pela preferência da cidade: a oliveira.

⁴⁹² Referida nos *Hinos Homéricos*, 11 e 28 como Palas Atena e Tritogénia de Olhos Brilhantes.

⁴⁹³ Partenogénese é, uma nua clara alusão à deusa grega Atena, cujo templo era denominado Pártenon, o termo ainda utilizado para se designar o crescimento e desenvolvimento de um embrião sem fertilização. São fêmeas que procriam sem precisar de machos que as fecundem.

Esse azeite era oferecido aos vencedores em grandes vasos chamados ânforas panatenaicas, panatenéias (ou Panatenaiais), dado a forte componente atlética do Festival das Panateneias (Francisco, 2016, p.11).⁴⁹⁴. O Festival Olímpico, por sua vez, oferecia uma coroa feita com ramos da oliveira sagrada que crescia junto ao templo de Zeus. Os ramos tinham de ser cortados com uma foice dourada por um rapaz com os pais vivos.

Em muitas dessas ânforas panatenaicas, os vencedores são representados com a presença da personificação da Vitória interagindo com um dos atletas, mas também da própria deusa Atena (Francisco, 2016, pp.14 e 17)⁴⁹⁵

À medida que o território romano se foi expandido, Minerva foi ganhando diversos atributos, um deles *Minerva Medica* ou patrona dos médicos, que possuía um templo no monte Esquilino.

Deusa da Sabedoria e da Razão, "Minerva, da oliveira a inventora", como a menciona Vergílio nas *Geórgicas*, é, também, a deusa das artes da guerra, motivo pelo que se faz representar com uma lança. Esses atributos são uma constante nas suas figurações, ao longo do tempo.

Mas Atena, tal como Ártemis e Héstita, era irredutível ao amor, factor não despiciendo num dos mitos que aqui evocaremos, o de Perseu.

Como nasceu armada, Atena teve um importante papel em muitas guerras, entre elas, a Guerra de Troia. Atena também teve um papel importante junto de Herácles, na defesa dos deuses do Olimpo contra os gigantes.

Foi responsável por ensinar aos homens múltiplas actividades, como a caça, a pesca, o uso do arco e flecha, a navegação, a olaria, a música e a dança, e, às mulheres, a fiação e a tecelagem.

Foi esta última tarefa que a levou ao confronto com a pobre Aracne, que se atreveu a competir com a poderosa Atena na arte da tecelagem, e que, na qualidade de protectora dos tecelões, viaja até à Lídia para se confrontar com

⁴⁹⁴ Francisco. G. S. (2016) "Figuras de atletas e a noção de representação nas ânforas panatenaicas". Revista Hêlade, pp. 10-23.

⁴⁹⁵ Francisco. G. S. (2016). "Figuras de atletas e a noção de representação nas ânforas panatenaicas". Revista Hêlade, pp. 14.

ela, disfarçada “de velha: falsas cãs às têmporas/aplica, com uma bengala sustém os debilitados membros” como refere Ovídio. (Met. Livro VI. vv. 26-28).

Assim disfarçada, Atena, advertiu a jovem para que não se comparasse aos deuses. A tecedeira rejeita os conselhos e, vaidosa, desafia a própria deusa para uma disputa. Atena teceu uma tapeçaria com imagens que prediziam o destino dos mortais que desafiavam os deuses e Aracne onde mostrava os amores dos deuses. A jovem tecelã foi tão perfeita durante a disputa que a deusa, não encontrando uma falha sequer, irada, feriu Aracne e rasgou-lhe a tapeçaria. A jovem ficou tão triste que tentou o suicídio enforcando-se, mas a deusa apiedando-se, salvou-a transformando a corda que Aracne usava numa suave teia, mas, pela sua afronta à deusa, foi transformada numa aranha, de forma que a beleza de sua arte nunca deixasse de ser realizada.

Aracne, como nos refere ainda Ovídio, “não era famosa pela terra nativa nem pela origem da família, mas, sim, pela arte”.

“Quantas vezes para contemplar os seus admiráveis labores / não abandonaram as ninfas os arvoredos do seu Timolo, / não abandonaram as suas águas as ninfas do Pactolo. / E não era só um prazer contemplar as vestes por ela tecidas, / mas também vê-la trabalhar (tal encanto presidia à sua arte!) “ .

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro VI. vv. 14-16).

Aracne havia registado na sua tapeçaria os enganos proporcionados pelos deuses: Júpiter, na forma de touro, arrebatando a jovem Europa; Astéria sendo raptada pela águia; Leda reclinada, após ter sido seduzida por um cisne; Júpiter disfarçado de sátiro, entre outros, como Dánae enganada por Júpiter, sob uma chuva de ouro. Insistindo em desafiar a divindade e manter o seu desrespeito para com os deuses, Aracne precipitará, assim, o seu destino.

Em contrapartida, Atena/Minerva representa os doze deuses e “a figura de rei é de Júpiter” (Ovídio. Met. Liv VI. v. 74) e “bordeja os limites da tela com ramos da oliveira, a da paz” (Ovi. Met. Liv VI. 101), a paz tão festejada no século de Augusto e, simultaneamente, a fertilidade, expressão das virtudes agrárias e da estabilidade (Cabeceiras, 2007, pp. 65, 67 e 69).

"Do mesmo modo Aracne da Meónia ||
entrou com a Tritónide em disputa,
mas ainda hoje, após perder a forma, ||
a tecer continua sua teia". Luciano de Samósata "A Gota" 318-319. [IX]

"A pobrezinha não o suportou e, por orgulho, atou ao pescoço / um laço. Ao vê-la pendurada, Palas condoeu-se e ergueu-a / dizendo: "Vive então, malvada, mas sempre pendurada".

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro VI, vv. 134-135.

Atena era, também, detentora da égide, herdeira directa do atributo de seu pai, a armadura confeccionada por Hefesto, ou pelo próprio Zeus, com a pele da cabra Amalteia, de acordo com as versões do mito. Zeus cedeu a Égide à sua filha Atena, que o revestiu com a pele da Medusa. Da guerra lembra ainda o uso da lança e do capacete.

Atena e Posídon rivalizam pela posse da cidade de Atenas. Quem oferecesse o melhor presente à cidade venceria. Posídon fez jorrar uma fonte de água salgada, na acrópole ateniense. Por sua vez, Atena fez nascer na acrópole ateniense uma oliveira, símbolo da paz e do progresso, tendo-se sagrado vencedora.

Atena teve participação no Julgamento de Páris. Segundo as narrativas, Éris, deusa da discórdia, teria ficado irritada por não ser convidada para o casamento de Peleu e Tétis (pais de Aquiles). Assim, enviou ao evento uma maçã de ouro do Jardim das Hespérides: a maçã da discórdia - na qual se podia ler "à mais bela" (Apolod. *Epítome* 3.2)

Este facto originou uma competição entre Hera, Atena e Afrodite. As deusas reivindicaram a maçã e Zeus, incapaz de escolher uma vencedora, atribuiu tal honra a Páris, filho de Príamo.

Cada uma das deusas tentou subornar Páris: Hera ofereceu-se para torná-lo rei da Europa e da Ásia; Atena ofereceu-lhe sabedoria e habilidade na guerra, e

Afrodite ofereceu-lhe a mulher mais bonita do mundo, na época: Helena, filha de Zeus e de Leda.

Alexandre⁴⁹⁶ atribuiu o título a Afrodite, que lhe havia prometido a bela Helena, casada com Menelau, rei de Esparta, que Páris acabou por raptar, levando-a para Troia, para onde convergiram todos os chefes gregos, apostados em recuperar a bela Helena. A expedição dos gregos para recuperar Helena é o que origina a mitológica Guerra de Troia. Esta versão difere, contudo, da que havia sido descrita por Heródoto que refere que Helena nunca chegou a Troia, mas foi deixada no Egito, a exemplo do que Hesíodo referia e Eurípides, na peça *Helena* (Eurípides, *Helena*, 42-48)

Os sacerdotes, interrogados por mim, contaram-me a seguinte história de Helena: após raptar Helena em Esparta Alexândros navegou de volta à sua terra, mas foi colhido por ventos violentos no mar Egeu e levado por eles até o mar Egípcio; de lá, como os ventos não amainassem, ele chegou ao Egito no lugar chamado Boca Canópia, e finalmente aportou ao lugar chamado Salinas.

(Heródoto, *Histórias*, II, 113).

Valerá, contudo, conhecer a versão pormenorizada de Proclo, em *Crestomatia* (84-90)

“Estando os deuses a festejar nas bodas de Peleu, aparece Éris e suscita uma querela a respeito da beleza de Atena, Hera e Afrodite, que são levadas por Hermes, às ordens de Zeus, para o arbítrio de Alexandre no Ida. Alexandre prefere Afrodite, excitado pelas bodas com Helena. Em seguida, aconselhando-o Afrodite, faz para si uma nau, e Heleno lhes faz predições sobre os acontecimentos futuros. Afrodite manda Eneias navegar com ele. Cassandra revela o porvir.

Depois de chegar a Lacedemônia, Alexandre é hospedado pela casa dos Tindáridas, em seguida em Esparta, pela casa de Menelau; no decorrer do festim, Alexandre presenteia Helena. Depois disso, Menelau parte para Creta,

⁴⁹⁶Outro nome de Páris. Nas *Fabulae* de Higino (XCI. Alexandra Páris) refere-se que: “Depois que Hécuba deu à luz Alexandre, ele foi entregue para ser morto, mas os guardas, por misericórdia, abandonaram-no. Alguns pastores o encontraram, abandonado, criaram-no como se fosse o próprio filho e lhe deram o nome de Páris”. (Alves, 2023:222).

antes ordenando a Helena que provesse o necessário aos estrangeiros até que estivessem liberados. Nesse momento Afrodite une Helena a Alexandre, e, após o intercuro, tendo embarcado o maior número de riquezas, zarpam durante a noite. Hera envia uma tempestade contra eles. Aportando em Sidão, Alexandre captura a cidade. Enfim consumou suas bodas com Helena, após navegar para Ílio”.

In Gatti, Icaro Francesconi (2012) *A Crestomatia de Proclo: tradução integral, notas e estudos da composição do códice 239 da Bibliotheca de Fócio*. Unidade da USP.

[Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas](#)

Em época tardia, já no século IV, Salústio, na sua obra *Sobre os Deuses e o Cosmos*, IV, refere-se a este mito, dando-nos mais pormenores sobre o mesmo.

“O tipo misturado de mito pode ser observado em muitos casos: por exemplo, dizem que em um banquete dos deuses, a Discórdia (Éris) jogou uma maçã dourada; as deusas disputaram por ela e foram enviadas por Zeus até Páris para serem julgadas. Páris viu Afrodite como a mais bela e deu-lhe a maçã. Aqui o banquete significa os poderes hipercósmicos dos deuses; é por isso que eles estão todos juntos. A maçã dourada é o mundo, o qual sendo formado de opostos, é naturalmente “atirado pela Discórdia”. Os diferentes deuses concedem diferentes dons ao mundo e assim diz-se que “disputam pela maçã”. E a alma, que vive de acordo com os sentidos: pois é o que Páris representa: não vendo os outros poderes no mundo, mas apenas a beleza, declara que a maçã pertence à Afrodite”. Salústio, *Sobre os Deuses e o Cosmos*, IV. 5. Tradução para português de Nogueira Sousa

A versão castelhana pode ser consultada aqui: [Nº 133. Gayo Salustio Crispo, Sobre los dioses y el mundo.pdf](#)

Actividade 4.1 – A Medusa. Da beleza ao poder

Leitura comparada da versão poética de Ovídio e da satírica de Luciano de Samósata do Mito da Medusa.

Actividade a desenvolver:

- 1.1. Explorar as figuras femininas no mito: Atena e Medusa e as relações de poder.
- 1.2. Comparar comportamentos das divindades.

1. Apresentação Inicial	Luciano de Samósata
Ovídio Poético e trágico 	Satírico e irónico Medusa é personagem de crítica e humor 
2. Excerto de Ovidio	3 Excerto de Luciano
...Medusa fora de beleza radiosa, Esperança e motivo de disputa para pretendentes sem conta, Màs nada nela era mals admirável do que os séus cabelos. (...) Um dia, dizem, o senhor dos mares desflórou-aa no templo de Minerva: a filha de Jupiter voltou-so para trás e tapou eans casto olhar com a égide. E para que tal não ficasse impune, Transformou os cabelos da Gergone em asquerosas cobras. Ainda hoje; para apavorar inimigos e páralizâ-les de medo. Tem a frênte, sobre o pe ito, as cobras que ela própria criou. OVIDIO, <i>Metamorfoses</i>, Livro IV, vv. 772 803	“Medusa, dizem, com serpentes no cabelo, petrificava á todos – mas talvez fosse so Atena a exágerar um pouco, e nós, humanos, a contar historias cóm mals horror do que reaimente acontecia,” • Pontos de discussão • Ironia sobre deuses e maimitos: Atena vista de forma crític. • Medusa como figura subvertida: reflexão a sorbe absurdos da tradição • Humor ó questionament: pensar sobre o papei da mulher no mito • Por que o mèsmo mito pode ser contado de forma tão diferente
4. Discussão Interativa	5. Porqueo ainterativa

Visual concebido com o auxílio criativo da IA da OpenAI a partir de conteúdos fornecidos por Filomena Barata

Texto de apoio geral para monitores, visando a criação de actividades educativas

Recolha e síntese Filomena Barata

Diversas menções a Perseu estão presentes na *Ilíada* (Il. XIV, 319-320), nas obras de Hesíodo (*Theogonia*, 274-281) e na XII Pítica de Píndaro (Pi. P. XII, 7-18), mas o mito completo pode ser encontrado em Apolodoro (Bibl. II.4). Na *Odisseia* (Canto XI, 635) menciona-se a Górgona, já com os seus atributos apotropaicos.

Na *Ilíada*, relacionando-a com a égide de Atena, diz-se que está “a cabeça monstruosa da Górgona, terrível” (Canto V, 741).

No entanto, a versão do mito que ficou mais conhecida refere a existência de três Górgonas, divindades aladas que inicialmente eram de extrema beleza: Medusa, Esteno e Euríale.

- Esteno, ‘a forte’;
- Euríale, ‘a que corre o mundo’;
- Medusa, ‘a ladina’, sendo a única mortal.

Medusa foi, portanto, decapitada por Perseu, filho de Zeus (que, sob a forma de uma chuva de ouro, engravidou a filha mortal do rei de Argo). A cabeça da Medusa foi usada como arma e oferecida a Atena, aparecendo no seu escudo.

Medusa era uma das numerosas netas de Geia, concebida sem consorte, da geração dos Titãs.

Os seus cabelos belos e invejados foram transformados em serpentes, o seu corpo deformado, a pele tornou-se escamada e pegajosa, e os seus dentes lembravam presas de javali. Ela e suas irmãs eram virgens sacerdotisas de Atena. Posídon, segundo algumas versões, violou-a no templo de Atena, o que levou à punição da deusa: Medusa foi transformada em monstro mortal.

Segundo Apolodoro (Bibl. II.4.2), Perseu “voou para o Oceano e surpreendeu as Górgonas a dormir (...) As Górgonas tinham cabeças rodeadas de escamas de serpentes, grandes dentes, mãos de bronze e asas douradas. Petrificavam quem

as olhasse. Então Perseu, guiado por Atena, refletiu a imagem da Górgona no escudo de bronze e decapitou-a. Do sangue nasceram Pégaso, o cavalo alado, e Crisaor, pai de Gérion, concebido com Posídon”.

Medusa era a única mortal, o que justificava a missão de Perseu. As Górgonas petrificavam com o olhar, e Perseu usou o escudo como espelho para enfrentá-la.

O episódio de Perseu e Atlas também é relevante: Atlas, avô de Hermes, foi petrificado por Perseu após recusar-lhe hospitalidade, tornando-se uma montanha colossal (Ovídio, Met. IV, 628-660).

No retorno da morada das Górgonas, Perseu libertou Andrómeda, filha de Cefeu, oferecida em sacrifício a um monstro enviado por Posídon. Perseu matou o monstro, mas Andrómeda estava prometida a outro, Fineu. Perseu mostrou a cabeça de Medusa a Fineu, petrificando-o.

Hesíodo menciona que Medusa era mortal, enquanto as irmãs eram imortais e eternamente jovens (Theog. 274-276).

No auxílio de Perseu quando mata a Medusa estavam Hades e Hermes, que lhe deram:

- Elmo da invisibilidade;
- Escudo de bronze brilhante;
- Espada;
- Alforje (*kibisis*).

Perseu ofereceu a cabeça de Medusa a Atena, que a colocou na sua égide, que assim se tornou num símbolo apotropaico.

Textos para análise

- Ovídio (poético e trágico): Medusa é bela, vítima de Posídon, punida por Atena.
- Luciano (satírico e irónico): Medusa é personagem de crítica e humor; o mito é subvertido.

Outros suportes para a actividade

- Visualização: mostrar imagens ou ilustrações de Medusa.
-

Excerto de Ovídio (Metamorfoses, Livro IV)

“Medusa fora de beleza radiosa, esperança e motivo de disputa para pretendentes sem conta, mas nada nela era mais admirável do que os seus cabelos. Um dia, dizem, o senhor dos mares desflorou-a no templo de Minerva... Transformou os cabelos da Górgone em asquerosas cobras. Ainda hoje, para apavorar inimigos e paralizá-los de medo, tem à frente, sobre o peito, as cobras que ela própria criou.”

Pontos para discussão:

- Medusa como vítima; injustiça sofrida.
- Atena e o poder divino; autoridade que pune mesmo a inocente.
- Papel da mulher: vulnerabilidade diante do poder.
- Emoções evocadas: medo, compaixão, tragédia.

3. Excerto de Luciano (Sátiras / De Dea Syria)

“Medusa, dizem, com serpentes no cabelo, petrificava a todos — mas talvez fosse só Atena a exagerar um pouco, e nós, humanos, a contar histórias com mais horror do que realmente acontecia.”

Pontos para discussão:

- Ironia sobre deuses e mitos; Atena vista de forma crítica.
- Medusa como figura subvertida; reflexão sobre questões relacionadas com o poder e a autoridade divina.

4. Discussão interactiva

- Qual a versão que provoca mais empatia por Medusa?
- Como Atena é retratada em cada versão? Poderosa? Justa?

- Que reflexões podemos tirar sobre o papel da mulher no mito?
- Por que o mesmo mito pode ser contado de forma tão diferente?

Excertos mais desenvolvidos de Ovídio

“O parente de Agenor conta então que no sopé do frio Atlas / fica um local defendido pela proteção de uma sólida mole. / À entrada dele habitavam irmãs gémeas, filhas de Forco, / que dividiam entre si o uso de um único olho / (...)

Por toda a parte, pelos campos / e pelos caminhos, ele vira estátuas de homens e de animais, / mudados de seres vivos em pedra por olharem para Medusa / refletida no escudo de bronze que trazia no braço esquerdo (...) cortou-lhe a cabeça do pescoço; e do sangue de sua mãe / nasceram Pégaso, o veloz corcel alado, e o seu irmão...”

Ovídio, Met, Livro IV, vv. 772 a 786

Medusa fora de beleza radiosa, / Esperança e motivo de disputa para pretendentes sem conta, / Mas nada nela era mais admirável do que os seus cabelos./(...) / Um dia, dizem, o senhor dos mares desflorou-a no templo / de Minerva: a filha de Júpiter voltou-se para trás e tapou / o casto olhar com a égide./ E para que tal não ficasse impune, /Transformou os cabelos da Górgone em asquerosas cobras. /Ainda hoje, para apavorar inimigos e paralizá-los de medo, /Tem à frente, sobre o peito, as cobras que ela própria criou. /

(Ovídio, Met, Livro IV, vv. 794 a 803)

Actividade 4.2 - Conhecer o Mito de Perseu e Medusa numa pátera



MNA N° Inv. Au 690

Objectivos: Aprender a identificar símbolos e a descodificar histórias com eles.

Perguntas para reflexão:

1. Qual personagem parece mais importante na composição? Porquê?
2. Que objetos ajudam Perseu na sua missão? Como se relacionam com o mito?
3. Que elementos naturais (ex.: oliveira, coruja) aparecem e o que simbolizam?

Parte 2 – Observação detalhada

Comparação da peça com as narrativas literárias

Leia um trecho do mito de Perseu e Medusa.

Compare com a pátera:

O que símbolos estão presentes na peça e na história?

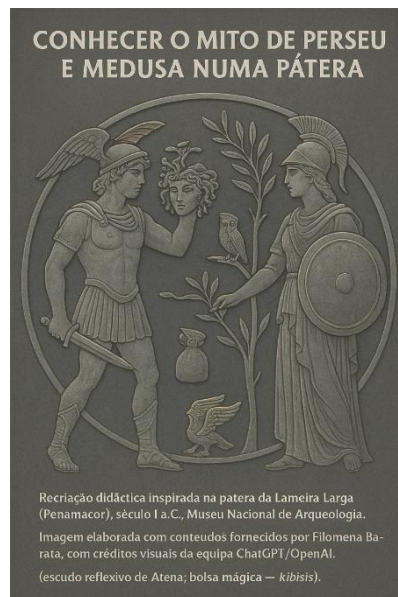
Que divindades estão presentes?

Parte 3 - Actividade Criativa (opcional)

1. Desenhe a sua própria versão do mito, inspirando-se na pátera.
2. Inclua pelo menos três símbolos ou atributos que representem o herói, os deuses ou os elementos mitológicos.
3. Apresente ao grupo e explique as escolhas simbólicas e artísticas.

Texto de apoio para monitores de Filomena Barata, a partir de: Barata, F. “O Tesouro da Lameira Larga, Penamacor”. Revista “Ebvrobriga”, IX, Fundão, 2018. Disponível em

[\(97\) O Tesouro da Lameira Larga, Penamacor Revista “Ebvrobriga”, IX, Fundão, 2018](#)



Aprendamos, pois, com uma visita ao Museu Nacional de Arqueologia, através da Pátera da Lameira Larga (MNA N° Inv. Au 690), a conhecer melhor o Mito de Perseu e Medusa.

Há três personagens que dominam a composição: Perseu, que ocupa o lugar central, de espada empunhada e na direcção das Górgonas; Atena (Minerva), do lado esquerdo, e Hermes (Mercúrio), do lado direito. Uma oliveira, simbolizando a paz, estende-se no lado esquerdo, por trás de Atena, coroado por uma coruja, ave consagrada à deusa e símbolo da sabedoria e da razão. Esta ave assume, também, deste ponto de vista simbólico, o papel antagónico das forças do mal, materializado nas serpentes que nascem da cabeça das Górgonas. Num lugar de menos destaque, estão representadas as três Górgonas, merecendo uma delas apenas uma representação muito ténue. Tanto Hermes/Mercúrio, como Perseu são representados na Pátera da Lameira Larga em nudez heróica, numa atitude marcadamente helenística, de exaltação dos poderes naturais.

A única peça de vestuário que apresentam é um manto sobre os ombros, seguro com fíbulas, sendo mais nítido no caso de Perseu, e usa o elmo que o torna invisível. Nos pés, tem as asas que, por sua vez, Hermes lhe cedeu.

Perseu torna-se um herói com o auxílio de Atena, com o empréstimo do escudo espelhado, de Hermes/Mercúrio, que lhe cedeu sandálias aladas, e, ainda, de Hades com o elmo de invisibilidade e uma espada. Na cabeça, usa um barrete frígio, símbolo de virilidade, mas indiciando provável origem “estrangeira”.

Atena aparece-nos com os atributos que lhe são específicos: a lança, a égide e o escudo. É uma das personagens coadjuvantes do mito na luta contra as Górgonas. O seu escudo/espelho permite-lhe reflectir a Medusa a quem Perseu matará sem ter de a encarar, pois olhá-la petrificá-lo-ia. Atena é, aqui, a personagem activa do mito e a Medusa converte-se num atributo da deusa que é representada, muitas vezes, com um escudo sobre o qual está depositada a sua cabeça decapitada.

O saco, que muda de tamanho conforme o objecto que transporta, *kibisis*, e que serve, neste caso, para “guardar a cabeça de Medusa” (Apolodoro, Bibl. Liv. II. 4.3), faz parte dos objectos que Perseu tem que utilizar. É possível que o manto que Perseu tem no dorso, e que Hermes ajuda a segurar, exerça, também, a função de saco, se bem que não seja muito clara a sua representação na pátera. Assim, o herói cumpriu sua missão, matando a Górgona, apenas olhando para o seu inofensivo reflexo no escudo (se bem que, como já dissemos não seja visível a Medusa nesta pátera, tratando-se, eventualmente, de um lapso), evitando, assim, ser transformado em pedra e oferece a cabeça de Medusa a Atena.

As plantas que se encontram debaixo das Górgonas podiam ser dormideiras, pois é enquanto estão no efeito do sono, no interior da gruta onde habitam, que Perseu mata a Medusa.

Alguns materiais gráficos de análise do mito



Mapas de símbolos: pequenos ícones para ajudar a identificar o barrete frigio, escudo, sandálias aladas, coruja, oliveira, serpentes.

Visual concebido com o auxílio criativo da IA da OpenAI a partir de conteúdos fornecidos por Filomena Barata

Actividade 5 – “Em torno de Ariadne: os labirintos dos mitos - Literatura comparada”

- Evocar o **labirinto físico e simbólico**, que é central ao mito de Teseu e Ariadne.
- Destacar Ariadne como **figura central**, mesmo que sua presença seja secundarizada em algumas narrativas, como é o caso de Plutarco.
- Reflectir sobre as **várias versões do mito** que são apresentadas por Plutarco.



3 - "Visual concebido com o auxílio criativo da IA da OpenAI."

Texto geral de apoio para monitores: recolha e síntese de Filomena Barata

Ariadne, que vivia na ilha de Creta, filha de Minos, o rei da ilha, era uma jovem de uma beleza exuberante, mas solteira.

Quando Teseu, filho do rei de Atenas e o herói que matará o Minotauro, o monstro humano com cabeça de touro, desembarca na ilha, Ariadne apaixonou-se por ele. Será com a ajuda de um fio orientador que Teseu conseguirá matar Minotauro.

Higino, nas suas *Fabulae*, dá-nos bastantes pormenorizações sobre este mito."

Plutarco, em *Vidas Paralelas*, "Teseu e Rómulo", relata-nos o mito, desde o momento em que Teseu aportou a Creta, dando-nos conta das diversas narrativas sobre o mesmo episódio. (Higino, *Fabulas*, 2009. XLII. Teseu ante el Minotauro e XLIH. Ariadna, pp. 131-132)

XLII. Teseu perante o Minotauro.

Quando Teseu chegou a Creta, Ariadne, filha de Minos, apaixonou-se por ele a tal ponto que traiu o seu irmão para salvar o estrangeiro. Ela, de facto, mostrou

a Teseu a forma de sair do labirinto. Quando Teseu nele entrou e matou o Minotauro, conseguiu sair para o exterior.

XLIII. Ariadne

1. Teseu, retido na ilha por causa de uma tempestade, pensando que levar Ariadne à sua pátria seria uma desonra para si, deixou-a abandonada enquanto dormia. Líber apaixonou-se por ela e levou-a consigo para a tomar como esposa.
2. Teseu, durante a viagem, esqueceu-se de trocar as velas negras. Assim, o seu pai Egeu, acreditando que Teseu tinha sido devorado pelo Minotauro, precipitou-se ao mar, que passou a ser chamado “Mar Egeu”.
3. Teseu, por seu lado, casou-se com Fedra, irmã de Ariadne.

Higino. (2009). *Fábulas* (XLII. Teseu diante do Minotauro; XLIII. Ariadne, pp. 131–132). Tradução livre nossa, a partir da versão castelhana Higino (ed. 2009). *Fábulas*. Introducción y Traducción de Javier del Hoyo e José Miguel García Ruiz. Notas e Índices de Javier del Hoyo. Madrid: Editorial Gredos, S. A.

Disponível em [467.Higinio-Fabulas.pdf](#)

Em Apolodoro (Epítome I.7.8.9), o autor omite o abandono de Ariadne por Teseu em Naxos, apenas se referindo ao facto, escrevendo: “Dioniso apaixonou-se por Ariadne, raptou-a e levou-a para Lemnos onde se uniu a ela”.

Por sua vez, Ovídio, no *Fastos* (Liv. III. vv. 465-515), introduz diferentes aspectos na narrativa, designadamente a referência a uma princesa indiana por quem Baco se enamorara, motivo pelo que, a dado momento, quer Teseu, quer Baco, que salvara Ariadne da ilha de Naxos, nos surgem como causadores do seu sofrimento. Ariadne acaba assim por ter sido transformada na constelação com o mesmo nome, num processo de catasterismos, tão querido ao Período Helenístico e a Romanos.

“A outra noite verás da cretense a Coroa: / O crime de Teseu fê-la uma deusa. / Já por trocara o pérfido marido, / a quem, varão ingrato, dera o fio. / Feliz co'o

novo leito, diz: "Por que eu chorava? / Aquele traidor útil me foi". / Líber venceu, no entanto, os indianos penteados, / e voltou co'os tesouros do levante. / Excelindo em beleza, entre as jovens cativas, / muito agradara a Baco uma princesa. / Chorava a esposa amante e vagando na praia, / co'a coma esparsa disse tais palavras: / "Minhas queixas de novo, ó ondas, iguais ouvi; / bebei de novo, ó areias, minhas lágrimas. / Lembro, eu dizia: 'O Teseu pérfido e perjuro!' / Ele se foi e igual de Baco é o crime. / Também direi: 'Mulher alguma em homem creia'. / Mudado o nome, é a mesma a minha queixa. / Quem dera a minha sorte fosse ainda a primeira, / para que neste tempo eu nada fosse. / Por que salvaste-me, na areia moribunda, / ó Líber? Minha dor teria acabado. / Leviano Baco, mais leviano do que as folhas / que a fronte adornam, vê as minhas lágrimas. / Ousaste vir co'a tua amante ante os meus olhos / e atrapalhar um leito bem composto? / Ah, os pactos onde estão? Onde estão as promessas? / Ai de mim! Quantas vezes eu o direi? / Acusavas Teseu e o chamavas falaz: / pecas mais torpemente, a teu juízo. / Que eu me arda em muda dor, p'ra que ninguém perceba / e não pense que digna fui dos logros. / O mais quero ocultar de Teseu, p'ra que não / se alegre em compartilhar contigo a culpa. / Por ser mais clara do que eu, a amante é preferida! / Que aos nossos inimigos vá sua cor. / O que isso importa? Mais te agrada esse defeito. / Que fazes'. Ela mancha os teus abraços. / Baco, mantém-te fiel! Não prefiras a amante / à esposa: eu aprendi a amar p'ra sempre. / Tocaram minha mãe de um belo touro os chifres, / e os teus em mim, porém u'amor louvável. / Não sofra eu por amar, pois não sofreste, ó Baco, / quando me confessaste tuas chamas. / Não me surpreende que me queimes: tu nasceste / do fogo, e o pai do fogo te tirou. / Eu sou aquela a quem prometias o céu. / Ai, de mim! Pelo céu tal prêmio eu tenho"! / Disse. Líber ouviu a fala da queixosa, / ao segui-la de perto, por acaso. / Toma-a nu'abraço, seca as lágrimas com beijos / e diz: "P'r'o alto do céu iremos juntos. / Tu estiveste em meu leito; assume então meu nome; / o teu será mudado para Líbera. / No monumento que te faço seja tua / coroa a que Vulcano deu a Vênus". / Dito e feito. Transforma em fogo as nove gemas, / e a coroa com nove estrelas brilha".

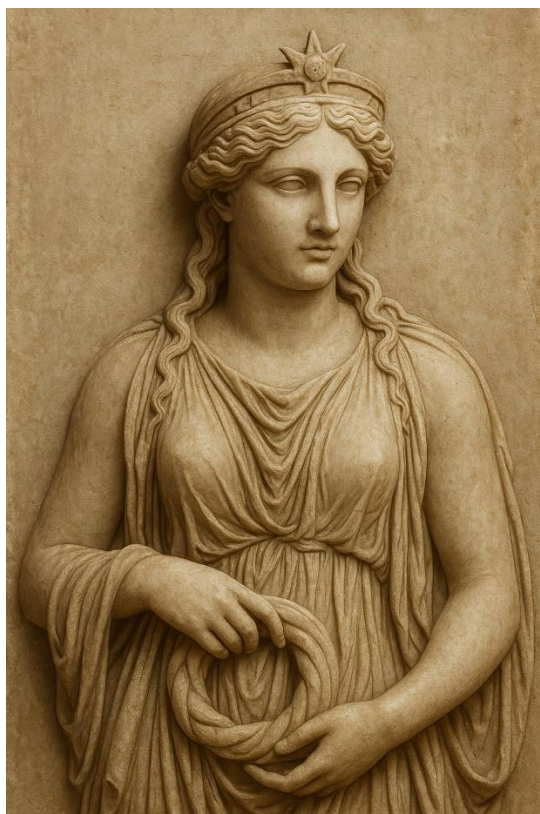
Ovídio, *Fastos* (Liv. III. vv. 465-515)

Textos para análise:

Trecho de Plutarco:

Plutarco, *Vidas Paralelas: Teseu e Rómulo*. (ed. 2008). 17-19

“Quando Teseu aportou a Creta, segundo a maior parte das narrativas escritas e dos ditos dos poetas, recebeu das mãos de Ariadne, que se havia apaixonado por ele, o novelo e, informado do modo como podia percorrer os meandros do Labirinto, matou o Minotauro e fez-se ao mar, levando consigo Ariadne e os jovens. (...) Muitas são as histórias que se contam sobre estes acontecimentos e sobre Ariadne e que não se coadunam entre si. Numas se afirma que Ariadne se enforcou, uma vez abandonada por Teseu; noutras que foi levada pelos marinheiros até Naxos e aí desposou Enaro, sacerdote de Dioniso, e que Teseu a abandonara por se haver enamorado de outra mulher- (...) Deixando Creta, Teseu rumou até Delos. Aí, depois de oferecer sacrifícios ao deus e lhe dedicar a estátua de Afrodite que Ariadne lhe havia oferecido, executou com os jovens uma dança que, ao que se diz, os habitantes de Delos ainda hoje praticam. Ela imita, pelas suas figuras, as voltas e reviravoltas do Labirinto, num ritmo marcado por movimentos circulares alternados.⁷² 2. Este tipo de dança é conhecido, entre os Délcios, pelo nome de “grua”, como atesta Dicearco. Teseu executou-a à volta do Quératon, altar formado por cornos de toda a espécie, provenientes do lado esquerdo da cabeça dos animais. 3. Diz-se que também instituiu jogos, em Delos, e que aos vencedores da primeira competição lhes atribuiu um ramo de palmeira”.



Ariadne, inspirada em Ovídio (*Fastos*, III.460-516) e na iconografia romana, visual concebido com o auxílio criativo da IA da OpenAI, a partir de referências fornecidas por Filomena Barata.”

Trecho do texto de Ovídio (*Fastos*, Liv. III. 460-516)

“Na outra noite verás da cretense a Coroa: / O crime de Teseu fê-la uma deusa.
/ Já por trocara o pérfido marido, / a quem, varão ingrato, dera o fio. / Feliz co'o
novo leito, diz: "Por que eu chorava? / Aquele traidor útil me foi". / Líber venceu,
no entanto, os indianos penteados, / e voltou co'os tesouros do levante. /
Excelindo em beleza, entre as jovens cativas, / muito agradara a Baco uma
princesa. / Chorava a esposa amante e vagando na praia, / co'a coma esparsa
disse tais palavras: / "Minhas queixas de novo, ó ondas, iguais ouvi; / bebei de
novo, ó areias, minhas lágrimas. / Lembro, eu dizia: 'O Teseu pérfido e perjuro!'
/ Ele se foi e igual de Baco é o crime. / Também direi: 'Mulher alguma em homem
creia'. / Mudado o nome, é a mesma a minha queixa. / Quem dera a minha sorte
fosse ainda a primeira, / para que neste tempo eu nada fosse. / Por que salvaste-
me, na areia moribunda, / ó Líber? Minha dor teria acabado. / Leviano Baco, mais
leviano do que as folhas / que a fronte adornam, vê as minhas lágrimas. /

Ousaste vir co'a tua amante ante os meus olhos / e atrapalhar um leito bem composto? / Ah, os pactos onde estão? Onde estão as promessas? / Ai de mim! Quantas vezes eu o direi? / Acusavas Teseu e o chamavas falaz: / pecas mais torpemente, a teu juízo. / Que eu me arda em muda dor, p'ra que ninguém perceba / e não pense que digna fui dos logros. / O mais quero ocultar de Teseu, p'ra que não / se alegre em compartilhar contigo a culpa. / Por ser mais clara do que eu, a amante é preferida! / Que aos nossos inimigos vá sua cor. / O que isso importa? Mais te agrada esse defeito. / Que fazes'. Ela mancha os teus abraços. / Baco, mantém-te fiel! Não prefiras a amante / à esposa: eu aprendi a amar p'ra sempre. / Tocaram minha mãe de um belo touro os chifres, / e os teus em mim, porém u'amor louvável. / Não sofra eu por amar, pois não sofreste, ó Baco, / quando me confessaste tuas chamas. / Não me surpreende que me queimes: tu nasceste / do fogo, e o pai do fogo te tirou. / Eu sou aquela a quem prometias o céu. / Ai, de mim! Pelo céu tal prêmio eu tenho"! / Disse. Líber ouviu a fala da queixosa, / ao segui-la de perto, por acaso./ Toma-a nu'abraço, seca as lágrimas com beijos / e diz: "P'r'o alto do céu iremos juntos. / Tu estiveste em meu leito; assume então meu nome; / o teu será mudado para Líbera. / No monumento que te faço seja tua / coroa a que Vulcano deu a Vênus". / Dito e feito. Transforma em fogo as nove gemas, / e a coroa com nove estrelas brilha".

Actividade 6 – Em torno de Dioniso/Baco: o longo caminho dos mitos - Literatura comparada.

Em torno de Dioniso/Baco: o longo caminho dos mitos.

Literatura comparada.



"Visual concebido com o auxílio criativo da IA da OpenAI."

Analisemos Dioniso/Baco com as suas infindáveis viagens tão bem descritas por Apolodoro, exaustivamente tratadas por Diodoro, no Liv. IV da *Biblioteca*, nas Metamorfoses de Ovídio e nas *Dionisíacas* de Nono de Panópolis.

Parece ser este o destino dos que não nasceram deuses e que têm de percorrer longos caminhos. No entanto, a divindade será heroicizada através do “Triunfo de Baco” e divinizado.

Texto geral de apoio para monitores visando a criação de elementos comunicacionais

Recolha e síntese Filomena Barata

Sobre Dioniso/Baco, como veremos, há inúmeras versões do mito, sendo que a que acabou por ficar a mais conhecida o reconhece como filho de Zeus/Júpiter e da princesa Sémele.

Hesíodo faz referência ao deus da mania (Hesíodo Op. 614). Eurípides descreve-nos as mulheres de Tebas imbuídas pela mesma espécie de delírio ou “possessão”.

Embora sumariamente, Dioniso, o “delirante Dioniso”, é referido na *Ilíada* tanto no Canto 6. (vv. 128-140) como no 14. vv.325-328.

“Mas se és um dos imortais que desceu do céu, / não seria eu a combater contra os deuses celestiais! / Nem mesmo o filho de Driante, o possante Licurgo, / viveu muito tempo, ele que lutou contra os deuses celestiais. / Foi ele que outrora escorraçou as amas do delirante Dioniso / da sagrada montanha de Nisa; e todas elas deixaram cair / no chão as varas de condão, golpeadas pelo carniceiro Licurgo / com o acicate das vacas. Mas Dioniso fugiu espantado /e mergulhou nas ondas do mar, onde em seu regaço acolheu / Tétis o amedrontado: enorme era seu terror ante a ameaça do homem. / Contra Licurgo se enfureceram os deuses que vivem sem dificuldade. / E o filho de Crono cegou-o. Nem por muito mais tempo viveu, / visto que era detestado por todos os deuses imortais”.

"ao passo que Sémele deu à luz Dioniso, alegria dos mortais; / nem pela soberana Deméter das belas tranças; / nem pela gloriosa Leto: e nem mesmo por ti própria / me apaixonei como agora te amo, dominado pelo doce desejo"

Ilíada. Canto 14.325-328

A Dioniso são consagrados três Hinos diferentes nos *Hinos Homéricos*, dois dos quais são conhecidos de forma fragmentada.

O *Hino Homérico*. 7. – “A Dioniso” narra-nos a história dos piratas tirrenos que avistam na praia um jovem e decidem raptá-lo, tentam capturá-lo, mas não conseguem detê-lo. O piloto apercebe-se de um prodígio, um sinal divino, e tenta advertir os raptadores. A divindade revela-se com diversos prodígios espetaculares que custam a vida do chefe e transformam os demais piratas em golfinhos. (*Hino Homérico*. 7 - "A Dioniso").

"Lembrar-me-ei do famoso filho de Sémele, / Dioniso, de como apareceu junto à do mar jamais vindimado / num promontório saliente, sob a forma dum jovem rapaz / na flor da adolescência. Agitava à sua volta o seu belo cabelo / negro, e trazia sobre os robustos ombros um manto / púrpura. Duma nau bem construída apareceram / do nada uns homens sobre o mar cor de vinho:/ piratas etruscos que um funesto destino levava até lá. Quando o viram / acenaram entre si, saíram depressa e capturara-no / para, de coração satisfeito, o levarem para dentro da nau. / Dizia-se entre eles que ele era filho de reis protegidos de Zeus./ Queriam amarrá-lo com grilhões dolorosos, / mas as correntes não só o prendiam, como caíam para longe / das suas suas mãos e dos pés. Ele permaneceu sentado, a sorrir / com os seus olhos negros; o homem do leme apercebeu-se / imediatamente, chamou os seus companheiros e disse-lhes: / "Que poderoso deus é este que apanharam e amarraram, / desgraçados?". A nossa nau bem construída não o consegue levar. / Trata-se certamente de Zeus, ou então de Apolo do arco de prata, /Ou de Posídon. É que não há dúvida que não é a humanos mortais / que se assemelha, mas aos deuses que habitam as moradas do Olimpo. / Portanto mexam-se, deixemo-lo de volta na terra negra

Imediatamente, e não lhe metam as mãos em cima se não querem que ele se / [enfureça] e levante ventos furiosos e grandes tempestades".

Hinos Homéricos. (ed. 2018) 7 - "A Dioniso". vv. 1-24 Tradução Miguel Monteiro. Imprensa da Universidade de Lisboa. p. 67

Píndaro nomeia a ascendência do deus - "Sémele, de longas tranças. / Estima-a sempre Palas e mais ainda o pai Zeus, / ama-a o filho, coroado de heras." Píndaro, Sete Odes de Píndaro. II Ode Olímpica.35-37.

Eurípides, n'As *Bacantes*, refere "Aquele que saiu das entranhas / da mãe, quando tomada / das dores da maternidade, / Zeus desferiu o trovão / E, fulminada pelo raio, / abandonou a vida." (Trad. Maria Helena Rocha Pereira, in *Hélade*, p. 314)

Assim no-lo descreve Luciano de Samósata. (Luciano. 8. "Assembleia dos Deuses")

"Por exemplo, aqui este valentíssimo Dioniso, meio-homem como é, nem sequer grego por parte da mãe, neto de um certo mercador sírio-fenício chamado Cadmo, e que mesmo assim foi galardoado com a imortalidade... enfim, não falo propriamente da sua pessoa, nem da mitra [que ele usa], nem da embriaguez, nem da maneira de andar, pois todos, julgo eu, vêem como ele é, de sua natureza, amaricado e efeminado, meio louco, tresandando a vinho logo desde manhã. Este tipo introduziu entre nós toda uma tribo, arrasta consigo um coro, que ele dirige, e além disso transformou em deuses o Pã, o Sileno⁴⁹⁷ e os Sátiros, uns rudes campónios, quase todos eles cabreiros, uns saltimbancos de aspecto físico muito estranho. Um deles tem cornos, parece uma cabra na parte inferior [do corpo], tem uma barba espessa, pouco diferindo de um bode; outro é um velho calvo, de nariz achatado, e que anda a maior parte das vezes montado num burro... é da Lídia; quanto aos Sátiros, têm orelhas espetadas, também são calvos e cornudos, semelhantes aos cabritos recém-nascidos, de cornos a despontar... estes são da Frígia. Todos eles têm caudas. Estais a ver que espécie de deuses é que este tipo nos traz" Luciano de Samósata. Luciano. 8. "Assembleia dos Deuses".

Mas também Luciano de Samósata. Luciano. [VIII]. "Assembleia dos Deuses", nos dá detalhes fundamentais para entender o mito.

Baco é o nome que aparece pela primeira vez em Sófocles, *Édipo Rei*.

Mas a divindade foi designada sob vários epítetos, alguns dos quais nomeados, séculos mais tarde, por Diodoro, (Diodoro, BH. Liv IV. 4. 5.2).

Dioniso era festejado com procissões ruidosas, que acabaram por dar origem aos ditirambos, odes musicais tocadas com tambores, liras, flautas, com coros. Durante os coros, eram aclamados os gritos de evoé, uma saudação ou evocação de alegria ao deus.

A primeira menção que temos desse desempenho coral dionisíaco é um fragmento do poeta Arquíloco que viveu na primeira metade do século VII a.C. (aproximadamente em 680-640 a.C.3).

Informa-nos Apolodoro (*Bibl.* Liv. III.4.3) que "Zeus apaixonou-se por Sémele e uniu-se a ela às escondidas de Hera", dando-nos conta de que o Pai dos Céus, a pedido de Sémele que desejava que "ele se apresentasse a ela tal como quando cortejou Hera", assim se manifestou "entre relâmpagos e trovões e lançou um raio". "Sémele morreu estarrecida. Mas Zeus arrebatando do fogo o bebê de seis meses que ela tinha no ventre, coseu-o na sua coxa (...) Chegado o tempo estabelecido, Zeus, desfez as costuras e nasceu Dioniso que foi confiado a Hermes. Este levou-o para junto de Ino e de Atamante e convenceu o casal a criá-lo como uma menina. Mas Hera, indignada, ensandeceu-os".

Este autor assume que "Dioniso foi o descobridor da videira, mas Hera enlouqueceu-o e ele vagueou pelo Egito e pela Síria. Acolhido primeiro por Proteu, rei dos Egípcios, mais tarde chegou a Cíbele, na Frígia, onde foi purificado por Reia", dando-nos conta das suas errâncias.

"Iniciado nos seus mistérios, recebeu dela a veste e atravessou a Trácia numa expedição [contra os Indos]. Licurgo, filho de Drias e soberano dos Edonos, povos que habitavam nas margens do rio Estrímon, foi o primeiro a insultá-lo e a expulsá-lo. Dioniso refugiou-se no mar, junto de Tétis, filha de Nereu, mas as Bacantes e uma multidão de Sátiros que o seguiam foram feitos prisioneiros. Mas as Bacantes libertaram-se subitamente e Dioniso enlouqueceu Licurgo. Na sua demência, julgando que estava a podar uma videira, golpeou com um machado o filho Drias e matou-o; e depois de lhe cortar as extremidades,

recuperou a razão. Como a terra continuava estéril, o deus vaticinou que voltaria a dar frutos se Licurgo morresse. Os Edonos, ao ouvirem isto, levaram-no atado para o monte Pangeu onde, por desígnio de Dioniso, morreu espezinhado por cavalos” (Apolod. Bibl. Liv. III. 5.1). “Depois de ter percorrido a Trácia e toda a Índia, país onde ergueu estelas, chegou a Tebas e obrigou as mulheres a deixarem as casas e a celebrarem os ritos báquicos no Citéron. Mas Penteu, nascido de Agave e de Equíon, sucessor do trono de Cadmo, quis proibir tais práticas e, subindo ao Citéron para espiar as Bacantes, foi desmembrado pela própria mãe Agave que, num acesso de loucura, o confundiu com um animal selvagem. Depois de ter mostrado aos tebanos que era um deus, Dioniso chegou a Argos e ali, como uma vez mais não lhe prestassem a devida veneração, enlouqueceu as mulheres” (Apolod. Bibl. Liv. III. 5.2).

Segue-se um período de errâncias, havendo variadas e contraditórias versões do mito. Numa das versões, Juno enlouquece-o e ele vai à Frígia, onde é purificado por Cíbele, como veremos.

Passando pela Trácia, entra em confronto com o rei Licurgo, que aprisiona as Bacantes, mas que acaba por enlouquecer e ferir o próprio filho, confundindo-o com um pé de vinha. Baco seguirá uma expedição até à Índia, mas, de regresso a Tebas, provoca o rei Penteu, seu primo. Em Naxos, Baco encontra Ariadne abandonada por Teseu e a esposa antes de ascender ao Olimpo.

Quanto a Dioniso, Heródoto refere-o como “chamado filho de Sémele, filha de Cadmo”, príncipe fenício, fundador da cidade de Tebas na Grécia, irmão da Europa, ambos filhos de Agenor.

“Osíris é Dioniso, conforme a língua da Hélade. Portanto, entre os helenos, eles consideram que os mais jovens dos deuses são Héracles, Dioniso e Pan, mas, junto aos egípcios, Pan é o mais antigo e está dentre os chamados oito deuses, enquanto Héracles está dentre os chamados doze deuses, e Dioniso está dentre os da terceira geração, que se originaram dos doze deuses. De fato, os próprios egípcios dizem quantos anos foram desde o rei Amásis até a época de Héracles, isso já foi demonstrado por mim antes; diz-se que Pan é ainda mais antigo e que Dioniso existe há menos tempo do que eles, e os egípcios calculam que, entre ele e o rei Amásis são quinze mil anos. E os egípcios dizem que conhecem isso com precisão e que sempre calculam e sempre registram os anos. Então, entre

Dioniso, chamado filho de Sêmele, filha de Cadmo, até a minha época, são mais ou menos mil e seiscentos anos, e entre Héracles, filho de Alcmena, são cerca de novecentos anos, e entre Pan, filho de Penélope (porque Pan nasceu dela e de Hermes, como é dito pelos helenos) que são anos posteriores aos da Guerra de Troia, mais ou menos oitocentos anos até a minha época.”. (Heródoto, *Histórias*, 2.145).

Este relato herodiano sobre os deuses helenos e suas origens egípcias será mais tarde criticado por Plutarco. “Com relação a Héracles e Dioniso, quando declara que os egípcios os veneram como deuses antigos e os helenos como homens envelhecidos, de modo algum expõe o mesmo cuidado. E afirma que o Héracles egípcio se origina da segunda geração dos deuses e que o Dioniso, da terceira, porque têm princípio de gênese e não são eternos. Mas igualmente os declara deuses e crê que se deve fazer-lhes oferendas como aos heróis e mortais, mas não sacrificar como aos deuses. Isso também foi dito sobre Pan, alterando as devoções e purezas dos assuntos sagrados dos helenos com as imposturas e ficções dos egípcios. E isso não é impressionante; mas o é quando remonta à estirpe de Héracles a Perseu e afirma que Perseu nasceu de um assírio, segundo o relato dos persas. E diz que “os comandantes dórios pareciam ser egípcios autóctones, para quem lista os antepassados de Dânae e Acrísio”. Plutarco, (ed. 2022) *Da malícia de Heródoto*, 857D-E, citado em *Plutarco, De Ísis e Osíris*. Tradução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. Edição bilíngue. São Paulo.

Heródoto refere que “não é razoável conceber a existência de um deus que leva os homens à loucura”. Heródoto. (*Histórias Melpómene* 4.70).

Embora existam muitas versões do mito, conferindo-lhe, inclusivamente, uma origem remota, a exemplo do que Heródoto, Plutarco (40 e 45 d.C. e 120 e 125 d.C.) e Diodoro de Sicília, ou Sículo, na sua Biblioteca *Histórica*, que aceitam que o deus com o nome de Osíris é o mesmo que os gregos chamam de Dioniso. De qualquer modo, no mundo grego, é comumente aceite que Dioniso seria filho de Zeus e da princesa Sêmele. Dioniso será, portanto, o que “nasceu duas vezes”. A mãe, Sêmele, por ter desejado ver Zeus em toda a sua glória, morreu fulminada.

N' *A Coragem das Mulheres*, XIII, *Feócias*, Plutarco dá-nos conta das peripécias vividas pelas devotas de Dioniso, “Tíades”, tomadas pelo êxtase, e das suas errâncias nocturnas, em Anfissa, onde foram protegidas pelas mulheres.

Com os outros deuses combate os gigantes, utilizando, como arma, a hera, a vinha, as serpentes e o felino.

A ideia de chegada tardia de Baco à Grécia, muito do agrado de muitos helenistas e estudiosos das religiões do século XIX e XX (Bernabé, 2013, p. 29), era apoiada por diferentes fontes antigas. Heródoto considerava Dioniso um deus introduzido tardiamente.

Eurípides inicia a sua obra *As Bacantes*, representadas em 405 a.C., em Atenas, com a revelação de que Dioniso chegara a Tebas, cidade da sua mãe, na Beócia, vindo do Oriente.

Na mesma obra, Penteu refere-se ao deus como aquele que chegou tardiamente. Dioniso é reconhecido ao longo dos séculos como um deus de chegada.

A concepção de Dioniso como uma divindade frígia derivava da explicação proposta por P. Kretschmer para o nome Sémele, mãe do deus, cujo nome, o autor radicava no termo trácio-frígio semelô, embora essa teoria tenha sido refutada por vários autores. A inscrição grega mais antiga que se conhece é num vaso proveniente da região do Lácio, que sugere uma ligação a Dioniso, datável do século VII a.C. (Magalhães, 2015, p. 27).

Segundo Apolodoro, (Bibl. 1.8.1), Eneu, que reinava em Calidão, foi o primeiro a receber a videira.

O culto a Dioniso implantou-se na Grécia em épocas remotas. O primeiro contacto das populações itálicas com o deus deu-se no século VII a. C., por intermédio das colónias gregas situadas no sul da Península Itálica e na Sicília (Magna Grécia).

Em Roma, o culto foi conhecido a partir do século IV a. C. e a sua penetração em Roma teria acontecido por intermédio etrusco, mas, no século II a. C., a sua difusão alastrou a toda a Península Itálica, tendo a divindade sofrido algumas modificações, “não no sentido de adquirir novas características, mas no de desenvolver e aprofundar as que já existiam na Grécia. Cumpre sublinhar que, no essencial, a personalidade divina, bem como os rituais do seu culto,

permanecem em Roma os mesmos que na Grécia” (Kuznetsova-Resende, 2009, p. 458).⁴⁹⁸.

Antes do século V a.C., a sua representação iconográfica é, geralmente, figurando com uma longa barba, coroadado com hera ou vinha, tendo um vaso para beber, o *cantharus*, e usando uma vestimenta longa. A partir do século V a. C., a sua representação passa a ser a de um adolescente imberbe.

Segundo Tatiana Kuznetsova-Resende, “(...) O culto dionisiaco no Baixo Império é um dos mais importantes cultos de salvação, da sobrevivência após a morte. No ritual da iniciação aos mistérios báquicos o vinho desempenha um papel importante” (Kuznetsova-Resende, 1997, p. 284).

Mas, nas representações de Época Romana, é o “Triunfo de Baco” que domina, na forma de um cortejo, onde o deus é conduzido por um carro atrelado às panteras ou aos Centauros, rodeado de sátiros e bacantes, mas, também, de amores (Bina, 2015, p. 157). Na versão clássica da representação deste mito, a *pompa triumphalis*, são, portanto, representadas diversas personagens do *thiasos*: Sátiros, Pã, Sileno, Bacantes dançando e tocando instrumentos, num ambiente festivo e de animação, ilustrando o regresso triunfal de Baco, após a vitória sobre os indianos.

O Liv.IV da *Biblioteca Histórica* de Diodoro inicia-se com a continuação da história de Dioniso, seguindo a versão dos gregos, considerando, o autor, que se trata de uma divindade muito antiga e que tinha trazido muitos benefícios ao Homem. Juntam-se os mitos de Sabázio, nascido de nascido de Zeus e Perséfone (Liv. IV. 4. “Los dos Dionisos. Las Musas. Sileno, indumentaria y nombres de Dioniso. Efectos del vino; la mitra y el «nárthex»”)⁴⁹⁹ Também, no

⁴⁹⁸Tatiana Kuznetsova-Resende. Sexualidade e Rituais Báquicos. Universidade de Lisboa In *A Sexualidade no Mundo Antigo*. 2009.p. 458.

⁴⁹⁹ Segundo Junito de Souza Brandão, “Sabázio, em grego Σαβᾶζιος (Sabádzios), trata-se de um nome frígio e talvez signifique o poderoso. Sabázio é, pois, um deus oriental, cujo culto tinha, como Baco, um caráter orgiástico. É comumente assimilado a Dioniso no mundo grego e considerado como um Dioniso mais velho, filho de Zeus e Perséfone. Atribuía-se-lhe a iniciativa de domesticar os bois e era assim que se explicavam os cornos que lhe adornavam as estátuas. Zeus se teria unido a Perséfone sob a forma de serpente, que era, por isso mesmo, o animal sagrado do deus e desempenhava, tudo leva a crer, um papel importante em seus mistérios. Não pertencendo ao panteão helênico propriamente dito, Sabázio não possui um ciclo mítico pessoal, pelo menos exotérico. É bem possível que, nos mistérios, que se celebravam em sua honra, seu mito fosse revelado” (Brandão, 1986. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda. p. 295)

Prólogo do Livro IV da *Biblioteca Histórica*, Diodoro assume a ascendência de Baco e as motivações da sua viagem.⁵⁰⁰

As peripécias de Baco foram exaustivamente descritas, no século V d. C., por Nono de Panópolis, nas *Dionisiacas*.

Nono de Panópolis descreve o episódio relativo à viagem à Índia, pormenorizadamente, no Canto XIII, dando-nos conta da participação das Bacantes vestidas com as *nébrides*, e do séquito dos Sátiros que o acompanhavam (*Dionisiacas*. Canto XVII. vv. 89-91).

Segundo Nono de Panópolis (Dionis. Canto I, 25), “filho de Zeus, montado em carros puxados por elefantes com peles de leopardo, destruiu a estirpe dos Indianos”⁵⁰¹. O canto IX da mesma obra é dedicado a muitos dos episódios do nascimento de Baco - “Mal havia emergido do divino nascimento, as jovens Estações, anunciadoras do futuro, coroaram-no com grinaldas de hera; e sobre a cabeça de Dioniso, ornada de flores, cornudo como um touro, ajustaram espirais torcidas de serpentes cornudas.”⁵⁰² (Dionis. Canto IX. 15) - e do seu crescimento, escondido das fúrias de Hera e acolhido pelas Ninfas do monte Nisa. Também este autor refere, no Canto XIV, o episódio em que Dioniso, ainda criança, se comporta como um cabrito - “Pois, em parte, comportava-se como um cabrito recém-nascido: escondido na manada, cobria-se de pelagem longa, emitia balidos enganadores entre os dentes e imitava o andar das cabras, com os seus peculiares cascos, rindo-se da própria astúcia”. (Dionis. Canto IX. 15).

É no fim do séc. V d.C. que Dioniso começa a ser representado bêbado, associado a sátiros e ménades, dançando e cantando. As Bacantes que o acompanham, em estado de transe, como que reinventam uma “Idade de Ouro”, em que o mundo animal e o mundo humano vivem em boa harmonia.

A associação da vinha à divindade, remete-nos também para a ideia da morte. A planta passa por dois estádios. No inverno hiberna, apresentando-se como um cepo morto, e na primavera, do nada, renasce, produzindo uma abundante folhagem e o seu fruto, atingindo a maturação no final do Verão. A sua

⁵⁰⁰ “No obstante, también los indios declaran que este dios nació en su tierra, y que, después de haber desarrollado hábilmente el cultivo de la viña, hizo partícipes del disfrute del vino a los hombres de la tierra habitad”.

⁵⁰¹ Tradução livre a partir do castelhano.

⁵⁰² Tradução livre a partir do castelhano.

associação a Dionísio/Baco remete-nos para a morte e o renascer da natureza, todos os anos na primavera (Gonçalves, 2013 b).

Dioniso, ou Baco, ou ainda *Liber*⁵⁰³ (a designação romana da divindade que foi associada a Dioniso/Baco) é, pois, conhecido como um deus ligado à vinha e ao vinho, protetor dos viticultores e, segundo nos refere Higino, “*Líber Pater Ilamó Libera a Ariadna, hija de Minos y de Pasífae*” Higino. Fab. CCXXIV. Mortales que llegaron a ser inmortales. Os estudos publicados por Ana M. Vázquez Hoys remetem o seu culto para um dos que tem forte representação epigráfica na Hispania, embora não ultrapassem a meia centena (1995, p. 273), mas grande expressão arqueológica (1995, p. 275).

Associado a *Liber Pater* e sua divina esposa, *Libera*, gradualmente estas duas divindades relacionadas com a fertilidade e o vinho foram assimiladas por Dioniso/Baco.

A associação do vinho a Baco divindade é clara, ao longo dos séculos, como bem enfatiza o poeta latino Vergílio, nas *Geórgicas*.

“Até aqui tratei o cultivo dos campos e os astros do céu. / Agora, Baco, cantar-te-ei, e contigo as árvores silvestres / e os frutos da oliveira que crescem vagarosamente. / Vem até aqui, ó Leneu, meu pai! Aqui está tudo cheio / das tuas oferendas. Para ti, carregado das outonais parras, / floresce o campo, espuma a vindima em talhas cheias. / Vem até aqui, ó Leneu, meu pai! E, tirando os coturnos, / tinge comigo as pernas nuas com o novo mosto”.

Vergílio (ed. 2019) *Geórgicas*, Liv II, vv 1-8.

Santo Agostinho afirma: “Diz-se que, naqueles tempos, Dionísio, que também se chama *Liber-Pater* e foi tido por deus após a sua morte, ensinou, a quem lhe deu hospedagem, o cultivo da vinha na Ática”. (A *Cidade de Deus*, Vol. III. Livro XVIII. Capítulo XII. p.1723).

Contudo, a imagem do deus não se pode reduzir à vinha, mas abrange a vegetação em geral. Os atributos vegetais do deus e do seu séquito, presentes na iconografia e nas obras literárias, incluem ainda, além das parras, a hera, o pinheiro e o carvalho.

⁵⁰³*Liber*, uma das designações do deus Dioniso, é uma antiga divindade itálica assimilada com Baco.

O deus também é famoso pelo seu carácter extático (do êxtase), e o seu culto é acompanhado de exercícios orgiásticos (tais como danças e rodopiares desenfreados, baloiçares rítmicos dos corpos ao som ensurdecador de flautas e tamborins) que provocavam nos fiéis um estado de transe. Dioniso-Baco é o deus da loucura sagrada, da alteração temporária da personalidade, da possessão: de certa maneira, um deus da transgressão. Em relação à sua origem mitológica, assim como com os demais deuses, há uma série de mitos". (...) Baco é um deus que induz os seus seguidores à experiência do êxtase e seu carácter fértil, no qual auxiliaria os seus seguidores numa farta produção e colheita das uvas, além do comércio de seus produtos" ⁵⁰⁴

Além de se associar a diversos animais (principalmente leão, tigre, leopardo, urso, serpente e touro) e vegetais (hera e videira), ele pode fazer-se representar em diferentes idades: criança, jovem, adulto ou ancião⁵⁰⁵.

Lieu é um dos epítetos gregos de Baco, o que livra os homens das suas preocupações.

A Baco associa-se também a serpente. Nos rituais de iniciação ao seu culto, as serpentes eram guardadas na Cista Mística, ou o cesto onde objectos místicos do deus ficariam também guardados. A serpente, o tigre, a pantera, o lince, o touro, o bode ou cabrito são, portanto, animais ligados ao deus, a ele consagrados, mesmo ainda, formas tomadas por por Dioniso/Baco. Também as máscaras utilizadas no teatro, arte que, tal como a poesia, lhe era dedicada, aparecem como seus símbolos, bem como taça ou cálice por onde o deus bebe e distribui vinho.

Segundo a *Teogonia*, Zeus e Sémele são os seus progenitores.

"E também a cadmeia Sémele lhe gerou um filho ilustre, / unida a ele com amor, Diónisos que traz muitas alegrias, / um imortal nascido de uma mortal; agora são ambos deuses. / (...)

⁵⁰⁴Sanfelice, P.P. *Sob as Cinzas do Vulcão. Representações da Religiosidade e da Sexualidade na Cultura Material de Pompeia durante o Império Romano*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2016. p: 178

⁵⁰⁵ Serignolli, L. V. G. (2017). *Baco, o Simpósio e o Poeta*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo 2017. p: 3

Diónisos de cabelos de ouro tomou a loira Ariadne, / a filha de Minos, para sua feliz esposa / e o Crónida tornou-a imortal e isenta de velhice."

Hesíodo, *Teogonia*, vv. 940-942 e 947-949.

O deus parece ter experimentado uma grande popularidade nas províncias romanas e são inúmeras as representações de Baco no território actualmente português, bem como na imensa literatura que a ele se reporta: “

“Mas Alcítoe, a filha de Mínias, julga que não se deve aceitar / os ritos mistéricos do deus, e continua a dizer, a temerária, / que Baco não é filho de Júpiter. E as suas irmãs partilham / desta impiedade. Ora, o sacerdote ordenara que um festival / fosse celebrado, e que as servas e as matronas, dispensadas / dos seus afazeres, cobrissem o peito com peles de animais, / soltassem do cabelo as fitas, e, de grinaldas na cabeça, tirsos / frondosos empunhassem. Vaticinara ainda que a ira do deus, / se ofendido, seria terrível. Obedecem matronas e jovens. / Pousam os teares e os cestos e os novelos deixados a meio, / queimam incenso, invocam Baco: chamam-lhe Brómio, Lieu, / Filho do fogo, Nascido duas vezes, Único a ter duas mães. / A estes somam o nome de Niseu, o de Tioneu, de cabelo intonso, / E, como o de Leneu, o de Plantador da videira festiva, / e o de Nictélio e o de sei pai Eleleu, e de Iaco e de Évan, / e todos os outros títulos sem conta que os povos da Grécia / te conferem, ó Líber. Tu tens uma juventude inesgotável, / tu és o menino eterno, tu és admirado nas alturas dos céus / como o mais belo; tu, quando estás sem cornos, / tens um rosto virginal. Tu conquistaste o Oriente até onde / a Índia de tez morena é banhada pelo remotíssimo Ganges. / Tu, ó venerável, aniquilaste os sacrílegos Penteu e Licurgo, / este armado do machado de dois gumes, e lançaste ao mar / os Tirrenos.

(...)

Seguem-te Bacantes e Sátiros, / e o velho ébrio, que sustém o corpo cambaleante com o bastão / e nem se aguenta bem sobre a garupa encurvada de burrico. / Por onde quer que vás, ressoam, com o clamor das jovens, / os gritos das mulheres, e os pandeiros percutidos pela palma / das mãos, os côncavos bronzes e as longas flautas de buxo”.

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro IV, vv. 1- 30.

Dioniso confunde-se com vários outros deuses de várias civilizações, cujos cultos teriam origem há 9.000 anos. Originalmente, era apenas o deus da vegetação e da fertilidade e, gradualmente, foi-se tornando o deus do vinho, como Baco, deus originário da Lídia.

Existem muitas variantes do mito e a mitologia grega em torno de Dioniso é rica e controversa.

Na obra de Cícero, *Da Natureza dos Deuses*, assume-se, através da intervenção de Cota, que:

“Temos muitos Dionisos: o primeiro é filho de Júpiter e Prosérpina; o segundo do Nilo, de quem se diz ter matado Nisa; o terceiro tem como pai Cabiro, que dizem ter sido o rei da Ásia, e por ele foram instituídas as Sabázias. O quarto é filho de Júpiter e da Lua, e pensa-se que os mistérios órficos foram criados por ele. O quinto é filho de Niso e de Tione, e foi ele que criou as Trietérides”. (Cícero. N.D. Liv. III. 58).

Uma das narrativas de Nono de Panópolis sobre o deus grego do vinho dá conta que o seu nome original seria Zagreu⁵⁰⁶, filho de Zeus que, sob a forma de dragão, violou Perséfone⁵⁰⁷. Ficamos, pois, a conhecer as múltiplas facetas da divindade, pelo que a leitura desta obra se torna fundamental. O autor dá-nos detalhes sobre a existência de Zagreu (*Dionisiacas*. Canto V. 565) que precedeu Dioniso (Canto VI, vv. 103 ss.), *que* seria a criança eleita por Zeus para o substituir no governo do Olimpo, e que foi “vítima de funesto destino”. Neste episódio, Nono de Panópolis descreve a morte de Zagreu, que teria sido devorado pelos Titãs, que o comeram em parte cru, em parte cozido. (*Dionisiacas*. Canto vv.565)

Para proteger o filho dos ciúmes de Hera, Zeus confiou-o aos cuidados de Apolo e dos Curetes, deuses das montanhas, que o esconderam nas florestas do monte Parnaso, segundo algumas das versões do mito.

⁵⁰⁶ *Dionisiacas*, Zagreo, vv. 563- 621

⁵⁰⁷ *Dionisiacas*. Canto V. 565-567. “a quien Perséfone esposa del subterráneo rey de manto negro, engendró en el lecho dracontino de Zeus” Canto V. 565-567.

Hera descobriu o esconderijo e encarregou os Titãs de raptá-lo e matá-lo. Disfarçados, os Titãs atraíram o pequeno Zagreu com brinquedos: ossinhos, pião, *crepundia* (chocalhos, argolas), amuletos e um espelho.

Depois, os enviados de Hera desfizeram-no em pedaços, cozinharam as carnes num caldeirão e devoraram-no. Zeus fulminou os Titãs e, das suas cinzas, nasceram os homens, explicando-se assim as suas duas facetas: o mal, vindo dos Titãs, e o bem, vindo do Zagreu devorado. Na versão *Dionisiacas*, Perséfone (Dionisiacas, Canto V. vv 587 e ss.). a senhora do submundo onde reinava Hades, ter-se-ia envolvido com Zeus, originando um “herdeiro cornudo” (*Dionisiacas*, Canto VI, vv. 165).

A versão mais consolidada foi a de que o filho de Zeus e de Sémele era o famoso Dioniso, deus do vinho e da vinha, “duas vezes nascido” ou “o de duplo nascimento” (dio-nisio).

Hera, ao ter conhecimento das relações amorosas de Sémele com o seu esposo Zeus, resolveu eliminá-la. Disfarçando-se de ama da princesa tebana, aconselhou-a pedir ao amante que se apresentasse em todo o seu esplendor.

O deus advertiu Sémele de que semelhante pedido lhe seria funesto, uma vez que uma mortal não suportaria a epifania de um deus imortal. Mas, como havia jurado pelas águas do rio Estige jamais contrariar-lhe os desejos, Zeus apresentou-se com os seus raios e trovões e ela morreu fulminada, salvando-se apenas o seu filho.

O feto do futuro Dioniso foi salvo por Zeus, que o recolheu do ventre de Sémele e o colocou na sua coxa, até que se completasse a gestação normal.

Mas o longo caminho de Baco não termina por aqui. Temendo nova estratagemas de Hera, mal nasceu o filho de Zeus, Hermes recolheu-o e levou-o, às escondidas, para a corte de Átamas, rei beócio, casado com a irmã de Sémele, Ino, a quem o menino foi entregue. Irritada, Hera enlouqueceu o casal, que matou os seus filhos.

Zeus transformou o filho num menino, cabrito (Apolod. Bbli. Liv. III. 4-3), ou bode, segundo algumas narrativas, e ordenou a Hermes que o levasse para o monte Nisa, onde foi confiado aos cuidados das Ninfas, “as quais Zeus transformou mais tarde em constelações” (Apolod. Bbil. Liv. III. 4-3).

Ainda assim, a saga não termina e, enciumada, a deusa Hera transforma Baco, já adulto, num louco a vaguear pelo mundo. Ao passar pela Frígia, foi instruído nos rituais religiosos pela deusa Cíbele, deusa da natureza e abundância, que o curou e o iniciou.

Assim, Baco começou a juntar discípulos por onde andava, por toda a Ásia, e ensinou-lhes a cultura da vinha e os seus mistérios.

Os ritos ligados a Dionísio ficaram conhecidos como os Mistérios Dionisiacos. Sabe-se que os cultos primitivos assentavam em rituais.

Das representações dionisiacas constavam sátiros e ninfas carregando um grande falo, simbolizando a fertilidade, a natureza e o prazer.

Os ritos religiosos dedicados a Dioniso implicavam, normalmente, agentes tóxicos, geralmente vinho, para induzir transe.

Os ritos centravam-se num tema de morte-renascimento. Acredita-se que os participantes entravam em transe e usavam música rítmica nos rituais.

A cada nova safra de uva, era realizada uma festa em agradecimento ao deus, através de procissões.

Nas procissões os participantes cantavam, dançavam e apresentavam diversas cenas das peripécias de Dioniso, quer em procissões urbanas, quer em maios rurais (procissões campestres).

Essas procissões, gradualmente, começaram a ganhar maior organização, ficando cada vez mais elaboradas surgindo, assim, os responsáveis pelo coro.

Os primeiros registos dessas manifestações datam, aproximadamente, do século VIII a.C., tendo o seu florescimento ocorrido entre 550 e 220 a.C.

As festividades aliavam ao culto sagrado e cívico um carácter competitivo, pois, gradualmente, começaram a ser premiadas.

As *Bacantes*, ou Ménades, de Eurípides, é, exactamente, uma tragédia grega que celebra Dioniso. Estreou, postumamente, no Teatro de Dionísio, em 405 a.C., como parte de uma tetralogia e, provavelmente, foi dirigida pelo filho, ou sobrinho, do próprio Eurípides. A obra obteve o primeiro lugar na competição teatral realizada durante o festival da “Grande Dionisiaca”.

A tragédia é baseada na história mitológica do rei Penteu, rei de Tebas, e de sua mãe, Agave, e da punição dos dois pelo deus Dioniso, primo de Penteu, pela sua recusa em venerá-lo e pelo injusto descrédito que pairava sobre o nome de sua

mãe, Sémele. Através da obra, temos a percepção de como as mulheres tinham uma enorme importância nos rituais dedicados a Dioniso: onde, através dos cantos, flautas e tambores, do vinho, da embriaguez e do delírio ritual, se evocava a divindade (Silva, 2021. p. 68).

Oh! Bem-aventurado o ditoso / que conhece os mistérios divinos, / purifica a sua vida, / participa com toda a alma no tiaso, / faz as bacanais nas montanhas / com santas purificações, / celebra as orgias de Cíbele, / a grande mãe, / e, brandindo o tirso, / coroado de hera, presta culto a Diónisos. / Ide, Bacantes, ide, Bacantes, / das montanhas da Frígia / para as espaçosas / ruas da Hélade! / Trazei Brómio, deus filho de um deus, Diónisos! Trazei Brómio! / Aquele que saiu das entranhas / da mãe que, tomada / das dores da maternidade, / ao som do trovão alado de Zeus, / fulminada pelo raio, / abandonara a vida. / Mas logo o recebeu num abrigo, / onde havia de nascer, Zeus Crónida / ocultando-o na sua coxa, / prendendo-o com fíbulas douradas, / a ocultas de Hera.

Eurípides. (2018). *As Bacantes*. Coro.

Segundo Jean-Pierre Vernant, o menadismo é a atribuição da importância das mulheres nos rituais relacionados com a divindade. (Vernant, 2009, pp:79-80).

Dioniso e, mais tarde, o seu homólogo romano Baco continuarão a ser uma presença constante entre os poetas, escritores e artistas da Antiguidade e de todos os tempos.

Com a helenização de Roma, a partir do século III a.C., os mistérios dionisíacos penetraram particularmente na Itália central e meridional e vão-se alastrando, apesar de algumas tentativas de proibição.

O Senado Romano, através de um decreto de 186 a.C., *Senatus consultum de Bacchanalibus*, (Bouveiller 2016, pp. 105-106,. "também por motivos políticos", proibiu, sob pena de morte (o que provavelmente não foi levado muito a sério), as chamadas *Bacchanalia*, "Bacanais".

Mas as seitas místicas sempre mantiveram a tradição dionisíaca e o deus das orgias chegou, sem dificuldades, à época imperial.

A 17 de março, em Roma, comemorava-se a *Liberalia*, em honra do deus *Liber*. Era o dia em que os jovens colocavam a toga *virilis*, símbolo da masculinidade.

Liber Pater correspondia ao deus da liberdade, da fertilidade vegetal e animal, e tinha como símbolo a videira e o seu fruto, o vinho.

Segundo Cícero, *Liber Pater* era filho de *Ceres* e irmão de *Libera*, também deusa da fertilidade, tendo a videira e o vinho como símbolos. *Ceres* e seus filhos, *Liber Pater* e *Libera*, formavam a Tríade Aventina, muito popular entre os plebeus. Ovídio, no *Fastos*, Livro III, dá-nos informação sobre as festividades de Baco.

"Terceiro dia após os idos é de Baco / Me inspira, Baco: eu canto as tuas festas.
/ De Semele direi só o que o jóveo raio / A não tocasse, inerte tu serias: / E que
p'ra que no tempo exato tu nascesses / A obra da mãe no pai se completou.
/Longo é contar os triunfos sítonos e os cítricos, / e o teu povo vencido, ó Indo
turífero. / Também nada direi da cabeça da tebana, /nem de Licurgo e a insânia
contra o filho".

Ovídio, *Fastos*, Livro III. vv. 713 e ss.

Diodoro de Sicília afirma que os egípcios o identificam com Osíris (Diodoro. Prólogo. Liv. IV).

Assume ainda que foi fruto da relação de Zeus e Sémele, que era visitada em segredo, motivo pelo ela quis que "os seus abraços fossem semelhantes aos encontros que mantinha com Hera". Zeus apareceu-lhe então com os seus raios e tronos Sémele não aguentou, tendo dado à luz antes do tempo e acabado por sucumbir (Diodoro, Liv. IV. 2). Dioniso foi entregue, na versão de Diodoro, a Hermes, para que fosse criado em Nisa, entre a Fenícia e o Nilo (Diodoro. IV. 3). Dioniso/Baco é por vezes figurado com o corpo coberto por um manto de pele de leão ou de leopardo, com uma coroa de pâmpanos, os ramos tenros (com menos e um ano) ou rebentos de parra, na cabeça e conduzindo um carro puxado por leões. Pode igualmente ser apresentado sentado num tonel.

Baco está associado a diversos animais (principalmente leão, tigre, leopardo, urso, serpente e touro) e vegetais (hera e videira), ele pode figurar em diferentes idades: criança, jovem, adulto ou ancião.

Quando não é representado nu, veste túnicas esvoaçantes sobrepostas por peles de animais (raposa, felino e cervo).

Baco apresenta-se geralmente como um jovem imberbe, risonho e de ar festivo. Os cabelos, normalmente longos, são adornados com uma guirlanda de hera ou ramos de videira.

Segura um cacho de uvas ou uma taça de grandes proporções para consumo de vinho, o cântaro (*cantharus*), com duas asas laterais, e empunha na outra um *tyrsus*: bastão envolvido em hera e ramos de videira e encimado por uma pinha, simbolizando a fertilidade, também usado pelas bacantes.

Muitas foram as personagens que nutriram por Dioniso grande fascínio, ao ponto de se fazerem representar como a divindade.

Um exemplo disso foi Alexandre, o Grande (Alexandre III da Macedónia 356 a.C.- 323 a.C), filho de Olímpia de Épiro (religiosa fiel do deus Dioniso) e do monarca Filipe II da Macedónia. Alexandre sempre manifestara interesse nas lendas do deus Dioniso e os seus feitos na Índia. Os triunfos de Alexandre não só o tornaram o governante do mundo, mas também o elevaram ao patamar divino com os seus feitos em paralelo a conquista mitológica do Oriente pelo deus Dioniso.

Séculos mais tarde, o favorito de Adriano, Antínoo, muitas vezes se fez representar como o deus.

"E também a cadmeia Sémele lhe gerou um filho ilustre, / unida a ele com amor, Diónisos que traz muitas alegrias, / um imortal nascido de uma mortal; agora são ambos deuses. / (...)

Diónisos de cabelos de ouro tomou a loira Ariadne, / a filha de Minos, para sua feliz esposa / e o Crónida tornou-a imortal e isenta de velhice."

"Ó valoroso Dioniso!

Teu pai te convoca a vencer a raça dos índios, sem conhecimento da piedade.

Ergue, portanto, o tirso guerreiro em tuas mãos

e eleva-te ao céu através de tuas gloriosas façanhas,

pois o palácio divino de Zeus não se abrirá para ti sem árduas lutas,

nem as Horas jamais descerrarão as portas do Olimpo.

se não te entregares com coragem ao caminho do triunfo."

Dionisíacas, Canto XIII. vv. 19-25 (Tradução livre, a partir de edição da Editorial Gredos)

Aspectos a analisar através dos textos partilhados:

Em torno de Dioniso/Baco

O longo caminho dos mitos
— Literatura comparada

Sémele lhe gerou um filho ilustre, Diônisos, que traz muitas alegrias, um imortal nascido de uma mortal; agora são ambos deuses. Diônisos tomou a loira Ariadné para esposa, e o Cronida tornou-a imortal e isenta de velhice.

Hesíodo, Teogonia, vv. 940-942 e 947-949



O mito em viagem

- Dioniso/Baco percorre longos caminhos, enfrentando perigos e provações
- Literatura comparada:
 - Apolodoro: aventuras e viagens de Dioniso
 - Diodoro Siculo (Biblioteca IV): relato detalhado do mito
 - Ovídio (Metamorfoses): transformações e triunfos
 - Nono de Panópolis (Dionísíacas): Dioniso heroizado e glorificado
- Símbolo do “Triunfo de Baco”: mortalidade transformada

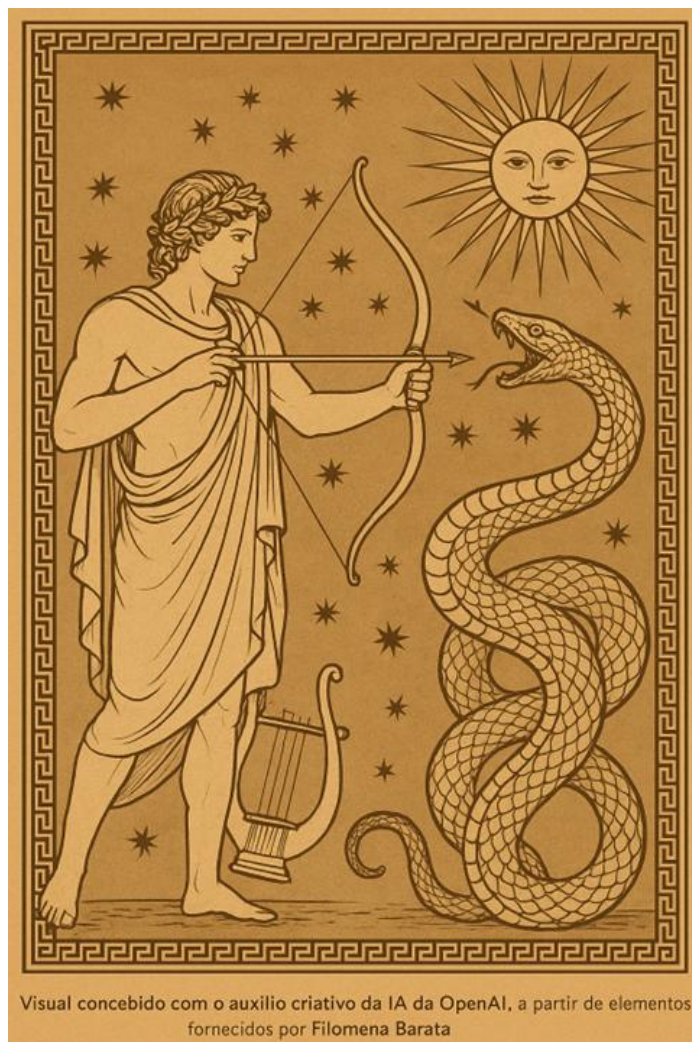
Em torno de Dioniso/Baco: o longo caminho dos mitos

Literatura comparada

Aspecto	Hesíodo, Teogonia	Ovídio, Metamorfoses	Nono de Panópolis, Dionísíacas
Nascimento/Origem	Filho de Sémele e Zeus “Um imortal nascido de um mortal”	Foco no reconhecimento social e religioso de Dionísio	Dionísio precisa provar-se através de feitos
Caminho da divindade	Ascensão quase imediata e união com Ariadné	Aceitação progressiva pelos mortais, culto estabelecido	Conquista da divindade por meio de desaios e heroísmo
Desafios/Obstáculos	Consagração da divindade	Resistência humana: Alcítoe e suas irmãs recu-	Conquista do Olimpo exige esforço e façanhas heróicas
Seguidores/Interação com mortais	União com Ariadné, que foi divinizada	Bacantes e sátiros seguem Dioniso, envolvimento	Referência a guerreiros e à luta contra povos (ex., índios)
Representação da divindade	Heroicizada e divinizada	Mistura humano-divino, em processo de reconhecimento	Divindade conquistada; enfatiza esforço e mérito
Temas-chave	Imortalização de Ariadné	Reconhecimento social, rituais, aceitação do culto	Esforço, conquista

4 e 5 - Visual concebido com o auxílio criativo da IA da OpenAI, a partir de tópicos fornecidos pela autora.

Actividade 7 – Em torno de Apolo. Dos Hinos Homéricos a Ovídio, *Metamorfoses*, e a Santo Agostinho



Visual concebido com o auxílio criativo da IA da OpenAI, a partir de elementos fornecidos por Filomena Barata

1. Objectivo geral da actividade

Explorar a transformação simbólica da figura de Apolo desde a mitologia grega arcaica até à interpretação filosófico-religiosa tardo-antiga, compreendendo como o mito se torna veículo de diferentes concepções do divino, do cosmos e da relação entre luz e razão.

Participantes:

Estudantes do ensino secundário, professores e todos os interessados em mitologia, literatura e cultura clássica.

Descrição:

Os participantes dividem-se em três grupos, cada um responsável por analisar um dos textos. Cada grupo deverá:

1. Identificar as características e funções de Apolo.
2. Escolher uma citação que sintetize a sua representação.
3. Produzir um símbolo visual (desenho, ícone, palavra-chave, cor) que represente essa versão de Apolo.
4. Apresentar os resultados em plenário: como o deus evolui da flecha (castigo, morte, ordem) à luz (razão, eternidade, logos).

Texto geral de apoio para monitores**Recolha e síntese – Filomena Barata**

São atribuídos a Apolo, vários sentidos e atributos de que começamos por salientar a natureza de deus solar e luminoso, ou seja, o de deus da Luz. A luz que transmite a inspiração profética e a verdade; a luz associada à beleza resplandecente de Apolo, “uma estrela no meio do dia”. Por isso o encontramos representado, ao longo dos séculos, raiado. Apolo é, também, o deus da Harmonia, da Música e das Artes, a divindade que, com a sua cítara, encantava mortais e imortais. E, ainda, o deus da Medicina, que cura e protege e que transmite o seu oracular a poetas e adivinhos.

Maria Helena Rocha Pereira refere-se a Apolo, em primeiro lugar, como “deus dos oráculos e das purificações” (Pereira, 1980, p. 282).

A ligação aos oráculos tornou Apolo um dos deuses mais importantes do Olimpo e dos mais influentes em toda a Grécia. Tal ficou a dever-se ao santuário de

Delfos, erigido em sua honra e onde, através das suas profetisas, as Pítias ou Pitonisas, Apolo revelava aos homens os desígnios de Zeus e o futuro. À época, a cidade de Delfos era vista como o “umbigo da Terra” (Pereira. 2009, p. 499), o centro do mundo Antigo.

“Apolo, filho de Leto e de Zeus”, *Ilíada*. Canto 1. v. 9 é, segundo Homero “Apolo que acerta ao longe” e “Apolo do arco de prata” e (Il. Canto 5. 444 e 449) e “filho de Zeus, Apolo que acerta ao longe”

Ilíada. Canto 1. vv. 21-22

Apolodoro refere que Apolo “que tinha aprendido de Pã, filho de Zeus e de Tímbris, a arte divinatória, chegou a Delfos, onde então Témis proclamava oráculos, mas como a serpente Píton, guardiã daquele local, o impedia de se aproximar do antro, matou-a e apoderou-se do oráculo” (Bibl. Liv. I. 4.1).

Apolo assume, pois, múltiplas feições, sendo denominado de acordo com o papel que desempenha: deus da juventude, da luz, das artes, da poesia, do pastoreio, da cura, das pragas e doenças, da proteção, da guerra, do equilíbrio e da razão.⁵⁰⁸

Mas Apolo também é apresentado na *Ilíada*, na sua feição de deus ambivalente, com características violentas ou mesmo vingativas.

Referido nos *Poemas Homéricos*, Apolo acompanhará toda a literatura da Antiguidade Clássica.

Apolónio de Rodes inicia a sua *Argonáutica* (I. Invocação 1.1-4) fazendo a Invocação a Febo.

“Começo por ti, Febo, para lembrar as glórias / dos mortais há muito nascidos que, pela foz do Ponto / e atravessando as Rochas Ciâneas, por ordem do rei Pélias, / conduziram até ao velo de ouro a nau Argo de belos bancos”.

⁵⁰⁸Segundo Rodríguez López, M. I. 2004: 265-266 “Es el dios de la enfermedad y de las plagas en todas sus vertientes, dios sanador y purificador (apotropaicos, catarsios), diosarquero y vengador (tilíos), diosguerrero y protector (boedromia), diosconductor de las Moiras o Parcas (moiragetas). Estambién la divinidad que personifica los diversos estados de las sociedades naciescentes: cazador (agraiyus), pastor (nomios, karneios), guía de los caminos (agyeius), colonizador (delphinius), y entre sus funciones más significativas destacan la de ser dios solar por antonomasia, dios de la luz y de la agricultura (licio), dios oracular que posee el don de la adivinación y de la antigua medicina (parnopios), y dios que preside el pensamiento y las artes, y como tal es el encargado de dirigir el coro de las Musas (musagetas)”.

In Apolónio de Rodes. *Argonáutica*. Livros I e II. Estudo Introdutório, Tradução e Notas de Ana Alexandra Alves de Sousa. Imprensa da Universidade de Coimbra

Apolo era irmão gémeo de Ártemis/Diana e filho de Zeus/Júpiter e Latona, como refere o poeta Hesíodo: "De Latona nasceram Apolo e Ártemis que lança os dardos" (Hesíodo, Theog. v. 918). A lira e o arco, símbolos da divindade, representam dois modos de ação do deus: a lira, que acompanha a palavra, é instrumento de comunicação, tanto no mundo dos deuses, como no dos homens; o arco é o atributo do guerreiro na sua dupla função de protetor e de atacante (Pantel, 2019, p. 88).

Apolo é, habitualmente, representado como um homem jovem e belo, de elevada estatura.

Nascido em Delos, uma das pequenas ilhas das Cíclades, no Mar Egeu, a única que teria aceitado receber Leto quando dava à luz, aí tem, a divindade, um templo que lhe é dedicado, bem como Artémis, sua irmã, e Leto, sua mãe, assim como Ilitia, que havia apoiado no parto.

Segundo Apolodoro (*Bibl.* I.4.1) "Das filhas de Ceo, Astéria, para escapar aos assédios de Zeus, atirou-se ao mar sob a forma de codorniz e foi a partir do seu nome que uma cidade foi chamada primeiro Astéria, depois Delos. Leto, que se tinha unido a Zeus, foi perseguida por Hera até aos confins da terra, até que, ao chegar a Delos, deu à luz, primeiro Artémis, depois assistida no parto pela deusa, Apolo".

As divindades gémeas, Apolo-Ártemis, situam-se entre os doze grandes deuses do Olimpo. Ambos eram filhos de Zeus e de Leto, uma mortal que foi abandonada pelo Senhor do Olimpo quando estava para dar à luz, devido aos ciúmes da sua possessiva mulher, Hera.

"Vamos então começar pelas Musas, por Apolo e por Zeus. / Pois é graças às Musas e a Apolo que atira ao longe / Que há na terra homens aedos e que há citaristas. / Enquanto os reis são de Zeus. Mas feliz aquele que as Musas / amam. Da sua boca flui uma doce voz. / Alegrai-vos, filhos de Zeus, e honrai o meu canto. / E eu lembrar-me-ei de vós e dum outro canto"/

Hinos Homéricos 25, "As Musas e a Apolo" Tradução e notas: Miguel Monteiro. Universidade de Lisboa. Ed. 2018. vv. 1-7.

"Febo, sobre ti também o cisne alado claramente canta / Ao erguer-se da margem do redemoinhante rio / Peneio; e sobre ti o cantor, erguendo a lira de claros clara, / com doce voz em primeiro e último lugar sempre cantará. / Por isso, saúdo-te, soberano, e tu favorece o meu canto."

Hinos Homéricos 21, "A Apolo". vv. 1-7. Tradução José Pedro Moreira. Imprensa da Universidade de Lisboa. 2018.

Ainda no *Hino Homérico* - "A Apolo" 3. é mencionado como "o que acerta ao longe".

Na I "Ode Pítica" (vv- 1-5) de Píndaro, assim é nomeado: "Lira dourada, apanágio comum de Apolo e das Musas / de tranças cor de violeta" / ao teu ritmo principia a entrada para a festa/ e os cantos obedecem aos teus sinais, quando vibras, / entoando os prelúdios que conduzem os coros".

Em Apolónio de Rodes, na *Argonáutica*, a viagem dos Argonautas à Cólquida, em busca do velo de ouro, Febo surge associado à luz e ao Olimpo dos deuses solares. "Foi Apolo quem libertou o mundo do monstro Pito, a serpente que poluía as límpidas águas das nascentes e aterrorizava os habitantes. Ao matar tal monstro, o deus erradica um ser selvagem, não civilizado e repugnante para a mentalidade grega" (Carreira, 2007, p. 17)

Será, pois, Apolo o deus de "cachos de caracóis doirados" e "que acerta ao longe", segundo Apolónio de Rodes, *Argonáutica*. 1.88, 420, 769) que estava bordado no Manto de Jasão "Aí estava também bordado Febo Apolo a arremessar setas". Apolónio de Rodes, (*Argonáutica* II. O Manto de Jasão 1.759-760).

Era considerado o deus da juventude e da luz da verdade, e descrito como o deus da divina distância, que ameaçava ou protegia desde o alto dos céus, o "soberano que age de longe", segundo os *Hinos Homéricos* 3. *A Apolo*. v. 382, ou "Apolo, deus dos Oráculos" segundo Apolónio de Rodes, "Apolo Matinal", "Apolo Guardião das Nau" (*Argonáutica*, Livros I e II.490, 700, 925).

Numa versão tardia de Antonino Liberal (Met. 35. Os Boiadeiros), o autor, que reporta a sua história a Menécrates de Xanto e a Nicandro, dá-nos, como local de nascimento de Apolo e Ártemis, a ilha Astéria, afirmando que “Leto, depois de dar à luz Apolo e Ártemis, na ilha de Astéria, foi para a Lícia, levando os seus filhos consigo, para os banhos públicos de Xanto”.

Era representado como um jovem de grande beleza, de elevada estatura, com a cabeça coroada de raios, como se fosse uma cabeleira de ouro que aparecia cada manhã, precedido pelo carro de Eos (a Aurora), e avançava derramando luz sobre o mundo dos vivos. Segundo a mitologia, Febo-Apolo era considerado o deus das artes, da poesia, do pastoreio, da cura, das pragas e doenças, da proteção, da guerra, do equilíbrio e da razão.

Apolo, também identificado como Febo (brilhante), pelas suas características solares, foi muitas vezes homologado com Hélios, que representa a divinização do sol, filho de dois Titãs - Theia e Hyperion - e irmão de Eos (a deusa da alvorada) e de Selene (a deusa da Lua).

No século VIII a.C., o seu culto já estava consolidado e foi citado na *Odisseia*, sendo um dos deuses protagonistas na *Iliada*, onde encontramos já muitas das sua facetas: divindade solar, com o epíteto *phoebo*, “o brilhante” (Canto 1, 43); de arqueiro “filho de Zeus, Apolo que acerta ao longe”, “senhor do arco de prata”, que dispara setas ao longe, mas é, também, o “soberano Apolo, que Leto de belos cabelos deu à luz” (Canto 1, 14, 21, 36-37) e “Apolo dileto de Zeus” (Canto 1, 86).

Também Baquilides o designa como “o nascido em Delos, Apolo” ou “o soberano Apolo”, no Epinício 3. vv. 58 e 76.

Enquanto Apolo é o deus da Luz, do Sol e da Verdade, da vitória sobre a violência, Ártemis é a deusa virgem da vida selvagem, senhora dos bosques e dos montes, caçadora e era associada à Lua e a tudo o que acontecia na escuridão, sendo, mesmo, considerada, por alguns autores, uma divindade cruel e vingativa, sendo conhecido o episódio do nascimento do “doce Asclépio”/ herói de toda doença curador” (Pítica III es. 1.) que Píndaro descreve na “Pítica III” entre outros.

“Mas quando em muro puseram lenhoso / os parentes a moça e o brilho a envolveu / voraz de Hefesto, então disse Apolo: “Não mais / suportarei n’alma o meu filho perder / na crua morte da mãe com tanta dor.” / Disse e ao primeiro passo alcançando o menino/ tirou da morta; em chamas se lhe abria a pira. / E ao centauro em Magnésia o levou a ensinar-lhe / multissofridas nos homens curar doenças”.

Píndaro, (1996/Trad. Souza) *Pítica* III, “A Hiêron”. ep. 2.

Mas Apolo é uma divindade de múltiplas características “Ele é vingativo (pune Tito que havia tentado estuprar Leto, massacra os filhos de Niobé, que tinham insultado Leto e mata Marsyas que tinha o desafiado para um concurso musical), pune, envia pragas (*Ilíada*/*Odisseia*), cura, purifica, é pai de Esculápio e preside ritos de fundação das cidades, tem seu poder associado aos oráculos, em particular o de Delfos. Hércules tenta em vão usurpar seu lugar. Por vezes associado às sibilas. Frequentemente oposto a Baco, ele encarna o domínio do racional. Apolo também foi associado ao Sol, como Diana à Lua” (Bina, 2015, p. 153).

Apolo é, por várias vezes, invocado nos *Hinos Homéricos* Hino. 21.

"Febo, sobre ti também o cisne alado claramente canta, / Ao erguer-se da margem do redemoinhante rio / Peneu; e sobre ti o cantor, erguendo a lira clara / Com doce voz em primeiro e último lugar sempre cantará. / Por isso saúdo-te, soberano, e tu favorece o meu canto."

“*Hinos Homéricos*”. 21. vv. 1-5. Trad. José Pedro Moreira

Também nos *Hinos Homéricos* aparece associado às suas qualidades médicas.

“Começarei por cantar o filho de Apolo, Asclépio. / que afasta a doença. Na planície dótia a nobre Corónis / filha do rei Flégias, deu-o à luz: / verdadeira alegria para os homens, alivia-os da penosa dor. / E assim te saúdo, soberano. A minha prece é o meu canto."

Hino Homérico. 16, - "A Asclépio". vv. 1-5. Trad. Tatiana Faia. Universidade de Lisboa. 2018. p. 85.

Apolo, que atira ao longe, tem origem na terra *aedos* e citaristas, segundo Hesíodo, na *Teogonia*, ou “que dardejas ao longe” (Hino Homérico. 3 - “A Apolo” v. 222) surge como um deus protetor da civilização contra a barbárie, inspirador dos códigos legislativos. Era a principal divindade oracular helénica. A ligação aos oráculos tornou Apolo um dos deuses mais importantes do Olimpo e dos mais influentes em toda a Grécia. Tal ficou a dever-se ao santuário de Delfos, erigido em sua honra e onde, através das suas profetisas, as Pítias ou Pitonisas, nome derivado da Píton, valendo a pena conhecer a justificação de Higino nas *Fabulae*.CXL. “Píton, filha da Terra, era uma enorme serpente. Costumava dar as respostas do oráculo no monte Parnaso antes de Apolo. O seu destino era morrer por ocasião do parto de Latona.” (tradução livre a partir da versão castelhana).

O templo de Delfos foi erguido no local onde Apolo matou a Píton que perseguia a sua mãe, pelo que as suas sacerdotisas passaram a ser assim designadas. A morte de Píton é já narrada no *Hino Homérico* – “A Apolo”.

“Causou ela muitos males à ilustre estirpe dos homens / - quem com ela se deparasse, levava-o o dia fatal, / até que Apolo soberano, deus que age de longe, lançou contra ela / a sua poderosa seta, e ela, dilacerada por amargas dores / jazia, ruidosamente sôfrega de ar, e rebolava-se pela terra, / ergueu-se um grito inumano, irrepetível, enquanto ela pela floresta / rastejava, por aqui, por ali, até que deixou ir o coração, / em golfadas de sangue. Então exultou Febo Apolo: / Apodrece agora aqui, na terra que alimenta os homens, / nem serás entre os seres vivos uma terrível desgraça / para os mortais, que comerão os frutos da terra nutriz / e que aqui hão-de trazer perfeitos sacrifícios, / e a ti, da morte implacável não te defenderão”

Hino Homérico - “A Apolo”. vv.355-376

Apolo mergulha as suas raízes no mundo agrário, sendo ele próprio um pastor e protector dos rebanhos. Mas é paralelamente um deus guerreiro, o seu arco e fecha são certos. Contudo, paralelamente, é também salvador, libertando dos males decorrentes de impurezas religiosas e das doenças, bem como inspirador dos códigos legislativos e patrono da música e artífice da inspiração poética,

tendo as Musas por suas companheiras. Também tinha uma dimensão profética, a principal” (Bina, 2015, p. 153).

No oráculo de Delfos, havia um colégio de sacerdotes que supervisionava o culto. Havia, também, dois grupos especialistas que presidiam aos sacrifícios preliminares, dos quais dependia o desenrolar da consulta: “não eram intermediários entre homens e deuses, eram assistentes de culto; (...) ajudavam os profetas antes e depois da consulta à Pítia. Os procedimentos preliminares à consulta incluíam uma oferenda, em espécie e, depois, em dinheiro, e um sacrifício, para averiguar se o deus contestava a oferenda e averiguar a intenção do consulente. A vítima mais comum era uma cabra” (Gratti, 2009, p. 17).

Apolo era o deus da música, da poesia, da eloquência, da medicina, dos augúrios e das artes. Mas era, também, o deus da cura e da proteção contra as forças malignas. Além disso, era o deus da Beleza, da Perfeição, da Harmonia, do Equilíbrio e da Razão, o iniciador dos jovens no mundo dos adultos.

Divindade protectora, deus purificador do corpo e da alma, através de ritos de purificação, banhos, aspersões, Apolo é, também, pai daquele que ainda hoje se associa à medicina: o deus Esculápio.

Apolo foi adoptado por Roma, em 433 a. C. como *Apollo Medicus*, para combater uma epidemia. A divindade assumirá notória importância, acontecendo o mesmo com Esculápio, de que falaremos. Apolo é, muitas vezes, homologado com Hélios.

Há autores que atribuem o aparecimento dos *Ludi Apollinaris* em agradecimento pela “cooperação” do deus durante as Guerras Púnicas (Bina, 2015, p. 153). Os *Ludi Apollinares* seriam, portanto, jogos sagrados, instituídos, em Roma, em honra de Apolo, com o objectivo de conjurar os perigos que despontavam da Segunda Guerra Púnica.

Decorriam no Circo Máximo, entre os dias 5 e 12 de Julho, e eram presididos pelo pretor urbano. A partir de 208 a.C., passaram a ser celebrados com periodicidade anual. Durante os *Ludi Apollinares*, havia celebrações diversas. Assim, ocorriam as súplicas das matronas, sacrifícios a Apolo e a Latona, representações cénicas e espectáculos circenses.

Sabe-se, através da obra de Suetônio, escrita em 121 d.C., *A Vida dos Doze Césares*, que o imperador Augusto mandou edificar o complexo arquitetônico dedicado a Apolo, em 28 a.C. Apolo era, pois, o deus tutelar de Otaviano, ligado às suas vitórias, associado a outras funções e características de Apolo.

“Levantou o templo de Apolo nas cercanias da sua casa no Palatino, atingida, certa vez, por um raio e onde, segundo declaração das arúspices, aquele deus tencionava ter morada. Acrescentou ao templo um pórtico com uma biblioteca latina e grega. Era aí que nos dias de sua velhice convocava muitas vezes o Senado e passava em revista as decúrias dos juízes”.

(Suetônio, *A Vida dos Doze Césares*, 1966, pp. 92-93).

O poeta Ovídio rememora a morte da serpente Píton e o aparecimento dos Jogos sagrados em sua honra.

“ORA BEM, quando a terra, lamacenta pelo recente dilúvio, / reaqueceu pelos raios do sol do éter, pelo calor lá do alto / gerou espécies sem conta (...) / em parte, criando assombrosos seres jamais vistos / Ela, é certo, não teria querido, mas também então te gerou, / ó gigantesco Píton, serpente desconhecida, tu, o terror / dos novos povos, tanto espaço da montanha ocupavas tu. /

Este, o deus senhor do arco, que suas armas mortíferas / nunca antes usara a não ser em gamos e corços em fuga, / carregou-o de mil setas, esgotando quase a aljava toda, / e matou-o, o veneno derramando-se das negras feridas. / Para o tempo não poder apagar a memória deste feito, / instituiu jogos sagrados com uma grandiosa competição, / chamados Píticos, do nome da serpente que ele subjugara. / Neles, todo o jovem que vencesse por mão, por pé, ou carro, / ganhava a título honorífico um ramo de folhas de carvalho. / O loureiro não existia ainda e Febo cingia ainda as fronte / graciosas e o longo cabelo com folhas de qualquer árvore”

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro I. vv. 432-451.

Entende-se a associação, em Roma, de Apolo, na sua feição solar, ao próprio astro. O culto do Sol remonta à fundação de Roma e terá existido um santuário dedicado ao *Sol Indiges*, no Quirinal, construído por Tácio, rei dos sabinos.

E existiria um templo do Sol (assim como um sagrado à Lua) no *Circus Maximus*, onde corridas de bigas decorreriam sob os auspícios dessas divindades (Tácito, *Anais*, XV.74 e Tertuliano (*De Spectaculis*, VIII.1).

Valerá a pena ter em atenção os atributos que Santo Agostinho (*A Cidade de Deus*, Livro VII. Capítulo XVI) confere à divindade: “Quanto a Apoio, embora o tenham por adivinho e médico, para o colocarem em alguma parte do Mundo disseram que ele é também o Sol; disseram da mesma forma que Diana, sua irmã, era a Lua e presidia aos caminhos. (Daí pretenderem que ela era virgem, porque um caminho nada gera). Ambos têm setas, porque estes dois astros lançam do céu os seus raios sobre a Terra”.

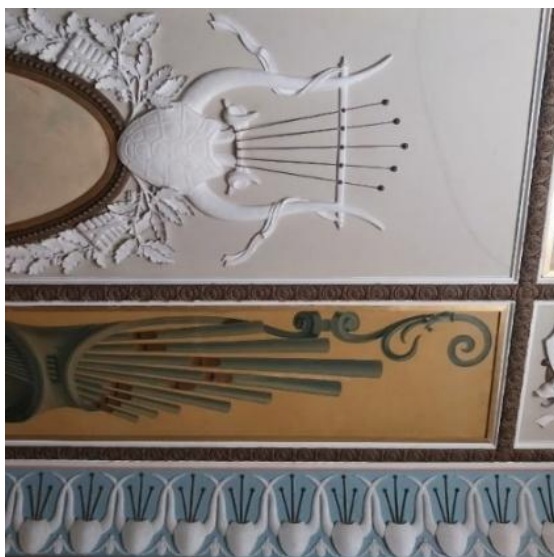
Quer Apolo, na sua versão citaredo, quer as Musas são representações constantes na iconografia desde Época Romana até período recente, podendo, também, encontrar, em território nacional, muitas representações dos seus mitos.

A lira foi oferecida a Apolo pelo seu meio-irmão Hermes, depois de roubar a Apolo o gado que este apascentava e com o fim de aplacar a sua fúria. Apolo serviu como pastor, como castigo por se ter revoltado contra o seu pai, Zeus.

Este episódio é sublimemente narrado no *Hino Homérico* - “A Hermes” vv. 23-55.

Hermes teria, assim, fabricado a lira a partir da carcaça de uma tartaruga.

A ligação da tartaruga com a execução do instrumento musical está representada em inúmeras obras, sendo marcante, entre nós, pela sua expressividade, um estuque da autoria de Francisco Vilaça, na “Sala da Música” do Palácio oitocentista Beau Séjour, Lisboa.



Tecto da Sala da Música. Palácio Beau Séjour. GEO
Francisco Vilaça (1850-1915). Fotografia Filomena Barata

Hermes estava associado à natureza, às ervas e aos rebanhos, e era protetor dos pastores, marinheiros e arqueiros.

Esta divindade, mensageira dos deuses, era também o deus da venda, lucro e comércio, pelo que é notória a associação do seu nome à palavra Mercadoria, *merx*, e também dos ladrões. É também a personificação da eloquência e da inteligência (Barata, 2024, pp. 315-316).

Na *Ilíada*, Homero menciona-o como “forte matador de Argos” (Canto 2.v. 103)

É referido no *Hino Homérico* que lhe é consagrado como "o filho de Zeus e de Maia"⁵⁰⁹ "mensageiro corredor dos imortais"⁵¹⁰. São descritas as etapas e formas como acede ao estatuto de imortal, enquanto não passava ainda de um bastardo, e como Zeus lhe outorgou a divinização.⁵¹¹

⁵⁰⁹ Macróbio nas *Saturnais*, faz uma pormenorizada explicação sobre a origem do nome do mês de Maio, relacionando-o com Maia. (*Saturnales*. Liv. I. 19-28).

⁵¹⁰ *Hinos Homéricos*. 4 "A Hermes" vv. 1 e 3 Tradução e notas: Miguel Monteiro Universidade de Lisboa. Ed. 2018. P. 41.

⁵¹¹ *Hinos Homéricos*. 18. "A Hermes". vv. 1-11. Tradução e notas: José Pedro Moreira. Universidade de Lisboa. Ed. 2018. p. 89.

“Hermes canto, o cilénio Matador de Argos / de Cilene protector e da Arcádia rica em rebanhos mensageiro presto dos imortais, que Maia gerou, / a filha de Atlas, em amorosa união com Zeus; / modesta, ela evitava a companhia dos deuses abençoados, / e habitava a ampla sombra de uma caverna. Aí o filho de Crono / costumava unir-se à ninfa de belas tranças na noite funda, /

Hermes, essa divindade helénica, é o mensageiro de Zeus e dos deuses e protector dos viajantes, mercadores e ladrões "um bandido, um ladrão de gado"⁵¹².

É, pois, sob a influência da cultura helenística, que Mercúrio terá sido sincretizado com o Hermes grego, devido às semelhanças funcionais de ambos, adoptando os atributos iconográficos e biográficos do deus helénico. O homólogo romano do Hermes é, portanto, Mercúrio. Pela pluralidade de atributos, Mercúrio tornou-se assim uma das divindades mais cultuadas nas províncias do império, onde tem cultuantes de todas as condições sociais.

Na iconografia helénica é normalmente representado barbudo, com um manto, pétaso, sandálias aladas e com um caduceu. Só no fim da época clássica começa a aparecer figurado como um jovem. Nas Gálias, a iconografia mais comum de Mercúrio é o deus com a clamídia, a bolsa e o caduceu (Bina, 2015, p. 177).

O galo é o animal de Hermes/Mercúrio, "veloz mensageiro de todos os deuses", "o deus corredor", segundo o "Hino Homérico" - "A Pã"⁵¹³, que, por vezes, é representado cavalgando um galo.

O poeta Ovídio dá-nos conta dos fortes poderes de Mercúrio, no Liv. V do seu *Fastos*, entre eles o de "Juiz na paz e na guerra entre os deuses do céu" ⁵¹⁴.

Macróbio designa Mercúrio como o que "tem domínio sobre a palavra e a linguagem" (Macr. Saturn. Liv. I 19-28).

desde que o doce sono dominasse Hera de alvos braços. / Às ocultas tanto dos deuses imortais como dos homens mortais. / Por isso saúdo-te, portanto, filho de Zeus e Maia! /Contigo comecei, agora passarei a outro hino".

⁵¹²Hinos Homéricos. 4 "A Hermes". v. 14 Tradução e notas: Miguel Monteiro Universidade de Lisboa. Ed. 2018. P. 41.

⁵¹³Hinos Homéricos. 19 - "A Pã".v. 28.

⁵¹⁴ "Chega, ó nobre neto de Atlas, que na Arcádia / de Jove uma das Plêiades gerou, / Juiz na paz e na guerra entre os deuses do céu / e do Orco; que o ar, alípede, percorres; / a quem prazem a lira e o brilhante ginásio, / tu, que às línguas ensinas a eloquência, / dedicaram-te o templo os antigos nos Idos / diante do Circo e o dia te é festivo. / Os que se jactam de vender suas mercancias, / dando-te pedem-te seus lucros. Junto à porta Capena há a fonte de Mercúrio / - crendo em quem a conhece, tem poder./ Lá, vai o mercador co'a túnica ajustada, / purificado, encher um vaso de água. / Um galho de loureiro ele ali molha e asperge / co'água os bens que serão de novos donos. / Co'os louros úmidos, borriфа seus cabelos / e, co'a voz que costuma enganar, diz: / "Lava do tempo que passou todos perjúrios, / lava as antigas pérfidas promessas". Ovídio. *Fastos*, Liv. V. vv. 663-682.Tradução Márcio Gouvêa

Hermes/Mercúrio pode também usar o capacete de Hades, o deus do mundo subterrâneo da mitologia grega, ou Plutão, na mitologia romana, que torna invisível quem o usa. É deste capacete - que também é símbolo da Morte – que Perseu se servirá para poder evadir-se depois da decapitação de Medusa. Neste mito Hermes desempenha, portanto, um papel fundamental.

Textos escolhidos para análise:

Hino Homérico - A Apolo. “Causou ela muitos males à ilustre estirpe dos homens / - quem com ela se deparasse, levava-o o dia fatal, / até que Apolo soberano, deus que age de longe, lançou contra ela / a sua poderosa seta, e ela, dilacerada por amargas dores / jazia, ruidosamente sôfrega de ar, e rebolava-se pela terra, / ergueu-se um grito inumano, irrepetível, enquanto ela pela floresta / rastejava, por aqui, por ali, até que deixou ir o coração, / em golfadas de sangue. Então exultou Febo Apolo: / Apodrece agora aqui, na terra que alimenta os homens, / nem serás entre os seres vivos uma terrível desgraça / para os mortais, que comerão os frutos da terra nutriz / e que aqui hão-de trazer perfeitos sacrifícios, / e a ti, da morte implacável não te defenderão” Hino Homérico - “A Apolo”. vv.355-376

Texto das Metamorfoses de Ovídio:

“ORA BEM, quando a terra, lamacenta pelo recente dilúvio, / reaqueceu pelos raios do sol do éter, pelo calor lá do alto / gerou espécies sem conta (...) / em parte, criando assombrosos seres jamais vistos / Ela, é certo, não teria querido, mas também então te gerou, / ó gigantesco Píton, serpente desconhecida, tu, o terror / dos novos povos, tanto espaço da montanha ocupavas tu. / Este, o deus senhor do arco, que suas armas mortíferas / nunca antes usara a não ser em gamos e corços em fuga, / carregou-o de mil setas, esgotando quase a aljava toda, / e matou-o, o veneno derramando-se das negras feridas. / Para o tempo

não poder apagar a memória deste feito, / instituiu jogos sagrados com uma grandiosa competição, / chamados Píticos, do nome da serpente que ele subjugara. / Neles, todo o jovem que vencesse por mão, por pé, ou carro, / ganhava a título honorífico um ramo de folhas de carvalho. / O loureiro não existia ainda e Febo cingia ainda as fronteiras / graciosas e o longo cabelo com folhas de qualquer árvore" Ovídio, *Metamorfoses*, Livro I. vv. 432-451.

Texto de Santo Agostinho (*A Cidade de Deus*, Livro VII. Capítulo XVI)

"Quanto a Apoio, embora o tenham por adivinho e médico, para o colocarem em alguma parte do Mundo disseram que ele é também o Sol; disseram da mesma forma que Diana, sua irmã, era a Lua e presidia aos caminhos. (Daí pretenderem que ela era virgem, porque um caminho nada gera). Ambos têm setas, porque estes dois astros lançam do céu os seus raios sobre a Terra".

Actividade 8 - Literatura Comparada em torno de Marte

A divindade e os seus mitos – Texto de apoio para monitores.

Ares, o deus grego da guerra, surge nos *Poemas Homéricos* sob diversos epítetos que revelam o seu carácter violento e impetuoso:

"Ares, flagelo dos mortais, sanguinário derrubador de muralhas" (*Ilíada*, V, vv. 289 e 455); "o terrível possante Ares" (*Ilíada*, XIII, v. 521); "Ares do elmo faiscante" (*Ilíada*, XX, v. 38).

Através destas designações, Homero **dá-nos a imagem** de um deus temido, símbolo da fúria bélica e da destruição. O próprio Zeus manifesta aversão pelo seu filho, considerando-o um ser de natureza desmedida e inclinado ao conflito:

"Dos deuses do Olimpo és para mim o mais odioso. Sempre te são gratos os conflitos, as guerras e as lutas." (*Ilíada*, V, vv. 888-891; trad. de Frederico Lourenço).

O *Hino Homérico a Ares* reforça essa representação, descrevendo-o como portador do valor e da força necessários à guerra, mas também invocando nele

o equilíbrio e o domínio sobre as paixões violentas. Apolodoro acrescenta que Ares é filho de Zeus e Hera (*Biblioteca*, I.3.1), inserindo-o plenamente na genealogia olímpica.

No mundo romano, Ares foi identificado com **Marte**, assumindo funções mais amplas do que as de simples deus da guerra: protector da agricultura, guardião dos campos e símbolo da energia vital que assegura a fecundidade e a ordem. O mês de **Março (Martius)**, primeiro do calendário arcaico romano, era-lhe consagrado. Após a reforma de Numa Pompílio (séc. VIII a.C.), o ano passou a ter doze meses, mas Março conservou o estatuto de mês inaugural das campanhas militares e dos ritos de purificação (*suovetaurilia*).

Apolodoro refere que o seu nascimento foi junto à fonte de Ares que era guardada por um dragão, mas que “Cadmo matou o dragão e, sob o conselho de Atena semeou os dentes dele. Depois de semeados (sparentôn), brotaram da terra homens armados que foram chamados Espartos” (Bibl. Liv. III.4.1.)

Ovídio, nos *Fastos*, relata as origens deste mês e descreve os rituais dedicados a Marte. Catão, por sua vez, conserva a antiga oração dirigida ao deus, em que se pedia protecção para os campos, os rebanhos e os homens:

“Marte pai, peço-te e suplico-te que sejas favorável a mim, à nossa casa e aos nossos servos... que afastes as doenças, a esterilidade e as intempéries, e concedas prosperidade às colheitas, aos cereais e às vinhas.” (*De Agricultura*, 141).

Assim, a figura de Marte, mais serena e civilizadora do que o Ares grego, traduz o processo de romanização dos mitos: o deus guerreiro torna-se também guardião da ordem, do labor e da fecundidade.

Actividade 9 – Em torno de Vénus, a deusa do amor. Leituras comparadas



Explore as múltiplas faces de Vénus/Afrodite, deusa do amor e da beleza, através de textos gregos e romanos. Nos **Hinos Homéricos**, Afrodite encanta mortais e deuses, mas encontra limites na resistência de Atena, Ártemis e Héstia. Em **Ovídio**, nos *Fastos* e nas *Metamorfoses*, Vénus associa-se à fertilidade, à primavera e à transformação do sofrimento em beleza, como no mito de Adónis. A actividade propõe uma leitura comparativa que estimula a reflexão sobre amor, desejo, poder e transformação, convidando os participantes a interpretar, discutir e criar novas formas de representar a deusa.

Objectivos

1. Explorar as múltiplas faces de Vénus/Afrodite através de textos gregos e romanos.
2. Comparar versões do mito, identificando semelhanças e diferenças na tradição grega e romana.

3. Refletir sobre temas como amor, desejo, fertilidade, beleza, dor e transformação.
4. Desenvolver competências de leitura crítica, interpretação e expressão criativa.
5. Produzir apresentações visuais, literárias ou dramatizadas que representem os mitos.
6. Observar representações de Vénus/Afrodite em museus, a exemplo do Museu Nacional de Arqueologia, relacionando a análise visual com os textos estudados.

Participantes:

Estudantes do ensino secundário, professores e todos os interessados em mitologia, literatura e cultura clássica.

Organização da Actividade

Formação de Grupos

- Grupos de 3 a 5 participantes.
- Equilibrar interesses e habilidades: leitura, escrita, criatividade artística, análise histórica.

Distribuição de Tarefas

A. Pesquisa e Contexto Histórico

- Localizar referências de Afrodite/Vénus nos textos (Hesíodo, Hinos Homéricos, Ovídio, Apuleio).
- Identificar acontecimentos históricos relacionados (divinização de César e Augusto, festivais romanos).
- Criar resumos e notas de referência para os outros grupos.

B. Representação Visual e Criativa

- Ilustrar cenas-chave ou símbolos (rosas, espelhos, cometas, templos).
- Criar cartazes, murais ou slides que sintetizem os mitos de forma visual.
- Integrar mapas e linhas do tempo ilustradas.
- Realizar observações visuais de representações de Vénus/Afrodite em museus, como o Museu Nacional de Arqueologia, e incluir essas análises nas apresentações.

C. Leituras e Encenações

- Preparar trechos dramatizados dos textos, com leituras ou pequenas representações.
- Destacar diálogos ou situações marcantes entre deuses e mortais.
- Explorar gestos ou pequenos adereços para dinamizar a apresentação.

D. Criação Literária ou Poética

- Produzir poemas, contos ou narrativas inspiradas nos mitos.
- Reinterpretar mitos, combinando elementos gregos e romanos.

Apresentação dos Resultados

- Cada grupo apresenta uma síntese de sua área, podendo ser:
 - Tabela comparativa;
 - Cartaz ou painel multimídia;
 - Leitura dramatizada ou poema;
 - Pequena exposição oral explicando escolhas e interpretações.
- No final, organizar um debate ou roda de comentários, onde todos refletem sobre:
 - Semelhanças e diferenças entre versões gregas e romanas;
 - O simbolismo dos mitos e a sua relevância cultural;

- Inspirações que surgiram durante a actividade.

Exemplos de Actividades Práticas / Exercícios Rápidos

1. **Quiz rápido:** perguntas sobre os mitos, epítetos e símbolos de Afrodite/Vénus.
2. **Mapa de símbolos:** cada grupo relaciona epítetos (Cípria, Citereia, *Venus Genetrix*) com imagens ou objetos simbólicos.
3. **Mini-debate:** comparar a influência da deusa sobre deuses e mortais; discutir quem resistiu ao seu poder e por que motivos.
4. **Criação artística relâmpago:** desenhar ou esquematizar a deusa em 5 minutos com base nos textos lidos.
5. **Linha do tempo colaborativa:** cada grupo adiciona um evento ou mito à linha, visualizando a evolução das narrativas gregas e romanas.

Texto de apoio para monitores: Filomena Barata

De Afrodite/Vénus, há tantas histórias sobre a sua origem, bem como da sua vida amorosa e descendentes, que originam, por isso, vários mitos e tão diversas representações.

A versão que mais ficou conhecida foi essa versão de Hesíodo, que foi nascida da espuma do órgão que afirma que Afrodite nasceu dos genitais de Úrano que foram mandados ao mar”. (Hesíodo, Theog. vv. 188 e ss.)

"Os testículos, por sua vez, assim que cortados pelo aço / e lançados desde terra firme ao mar de muitas vagas, / foram levados pelo mar, por longo tempo; à sua volta, uma branca / espuma se libertou do órgão imortal e dela surgiu uma / rapariga. Primeiro, foi em Citérios / que ela nadou, e de lá em seguida chegou a Chipre rodeada de mar; / aí aportou a bela e celebrada deusa que, à sua volta, / sob os seus pés ligeiros, fazia florescer o solo, Afrodite / [a deusa nascida da

espuma e Citereia de belo toucado] / esse é o nome que lhe deram deuses e homens, porque na espuma / surgira, e ainda Citereia, por ter aportado junto dos Citérios, / e Ciprogeneia, por ter nascido em Chipre rodeada de ondas, / e ainda Filomedeia, porque surgida dos testículos.

Seguiu-a, sem demora, Eros e acompanhou-a o belo Desejo, / mal ela nasceu e se uniu à família dos deuses. / E, desde o início, teve como competências e foi / seu destino, entre os homens e os deuses imortais, / as intimidades das meninas, os sorrisos, os enganos, / o prazer doce, o amor, a meiguice".

Hesíodo, *Teogonia*, vv. 188-200.

Na *Iliada* (Canto 2. v. 820), Afrodite é dada como mãe de "Eneias, que a divina Afrodite dera à luz para Anquises".

Vénus surge-nos, na Eneida, como mãe do herói troiano Eneias, sobrevivente da destruição de Troia.

Referida nos *Hinos Homéricos*, Vénus está presente em múltiplos poetas dos séculos VII-VI a.C.: Álcmar (final do século VII a. C.); Alceu (séculos VII-VI a. C.); Estesícoro (séculos VII-VI a. C.); Íbico (meados do século VI a. C.); Anacreonte (meados do século VI a. C.) e Simónides (século VI– V a. C.), mas, também ainda, na poetisa Safo (Faria, 2008, pp. 37-74).

"Vou cantar a que nasceu em Chipre, a Citereia, que concede / aos mortais presentes doces como o mel. No seu rosto encantador / há sempre um sorriso, e encantador é o brilho que o percorre. / Eu saúdo-te, deusa, que reinas sobre a bem construída Salamina / E sobre todo o Chipre. Dá-me o adorável canto. / E eu hei-de lembrar-me de ti e ainda de outro canto"

Hinos Homéricos 10 - "A Afrodite". vv. 1-6

Num outro *Hino Homérico*, é designada como "Afrodite rica em ouro, a Cípris, que desperta nos deuses o desejo doce."

"Musa, conta-me os feitos de Afrodite rica em ouro, / a Cípris, que desperta nos deuses o desejo doce / e subjuga as tribos dos homens mortais, / os pássaros alados e todas as criaturas, / tantas quantas a terra firme sustenta, quantas o mar, / todos querem saber dos feitos da Citereia de bela grinalda. / Existem, porém, três corações que ela não pode convencer nem enganar: / o da rapariga

filha de Zeus que detém a égide, Atena de olhos garços, / pois não se deleita ela com os trabalhos de Afrodite rica em ouro, / mas antes se alegra com a guerra e com as façanhas de Ares, / refregas e combates e cuidar de esplêndidos labores. (...)

E Afrodite que ama o riso em assuntos de amor também não / subjuga Ártemis, deusa das setas de ouro e do grito sonoro. / Também ela prefere outras coisas: arcos e caçar animais nas montanhas, / liras e danças e gritos penetrantes, / bosques cobertos de sombra e uma cidade de homens justos. / E nem àquela rapariga tímida agradam os trabalhos de Afrodite, / a Héstia, ela que foi a primeira gerada por Cronos de retorcidas intrigas / mas também a que por último nasceu, por vontade de Zeus detentor da égide”.

Hinos Homéricos. 5 - "A Afrodite". vv. 1-13. Tradução Tatiana Faias. Universidade de Lisboa. Ed. 2018. p. 57.

Heródoto é o primeiro a relacionar a Afrodite cipriota com o próximo Oriente. Mas também as épicas homéricas e hesiódicas relacionam a deusa com a Ásia, nomeadamente com Chipre, lugar de encontro entre as culturas gregas e orientais, entendida como a terra pátria da deusa. “Afrodite, deusa dos sorrisos”, segundo Homero (II, Canto 5. 375).

Homero já referia a titânide “Dione, divina entre as deusas” (II Canto 5. v. 370 e ss.) e também Eurípides.

Apolónio de Rodes, no século III a.C., nomeia-a como “Em seguida, figurava-se Citereia, a das espessas tranças, erguendo o leve escudo de Ares. Do ombro descera-lhe a alça da túnica, até ao cotovelo esquerdo, sob o seio. E, diante dela, no escudo de bronze, resplandecia a sua imagem, inteiramente igual.” (Argonáutica. Canto I. 742-747).

Apolodoro, na *Biblioteca*, faz apenas uma referência a Afrodite, dando-lhe como pais Zeus e Dione. (Apolod. *Bibl* I. 3.1), tal como já o referira Homero (II. V.370) e Eurípides (*Helena*, 1098).

Cícero dá-nos conta das várias narrativas mitológicas em torno do nascimento de Vénus (N.D. Liv. III. 59)

“A primeira Vénus nasceu do Céu e de Dia, e vemos um templo em sua honra na Élide. A outra nasceu da espuma do mar, e da sua união com Mercúrio nasceu Cupido, segundo contam. A terceira nasceu de Júpiter e de Dione e casou com Vulcano; apesar disso diz-se que da sua união com Marte nasceu Anterote. A quarta nasceu de Síria e de Ciro, e chama-se Astarte, e diz-se que casou com Adónis”. Cícero, *Da Natureza dos Deuses*. Introdução, tradução e notas por Pedro Braga Falcão, Nova Vega, s/l., 2004.

Em Época Romana, o poeta Ovídio associa-a ao mês de Abril, e sugere que Abril provém do verbo latino *aperire*, que significa, precisamente, ‘abrir’, relacionando-o com o ‘abrir’ da natureza na estação da primavera. “Primeiro o mês de Marte, o segundo, de Vênus / Sua raça ele inicia, ele é o pai” (Ovídio, *Fastos*, Livro I. vv. 39-40).

E dá-nos ainda inúmeras informações sobre a divindade.

“Ao quarto mês, célebre Vénus, nós chegamos, / e sabes que são teus o poeta e o mês”. (...) Creio que é grego o nome dado ao mês de Vénus / das espumas do mar vem Afrodite (...) Até onde chega a inveja? Há quem queira tirar / a homenagem do mês, Vénus, de ti. / U’a vez que se abre a primavera e espanta o gelo, / e a terra fecundada põe-se à mostra, / chama-se Abril, por ser o tempo de se abrir. / A alma Vénus, porém, co’a mão o reclama. (...) Manda-se erguer um templo a Vénus, que, erigido, / por virar corações recebe o nome. / Deusa pulquérrima, aos enéades benigna, / olha sempre e protege as tuas noras”.

Ovídio, *Fastos*. tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior, Autêntica Editora, Livro IV. vv. 13-14; 61-62; 85-90; 91-100; 159-162.

Luciano, trata-a múltiplas vezes nas suas Obras, designadamente em “Caridemo, ou Sobre a Beleza”, onde é designada como “de olhos glaucos” (81. 11.)

“Assim, Hera ouviria com maior prazer ser chamada ‘de braços níveos’ do que ‘a venerável deusa, filha do excelso Cronos’; e Atena não preferiria ser chamada Tritogénia a ser ‘de olhos glaucos’; e Afrodite valorizaria acima de tudo ser chamada ‘Dourada’. Todos esses epítetos tendem a salientar a beleza.”

(tradução nossa)

Conta-nos o biógrafo Suetónio, que o Divino César, anunciando a sua própria divinização, se fazia descendente de Vénus, pois em discurso fúnebre de Júlia, sua tia, efectuado na tribuna do *forum*, elogiou a sua ascendência e do seu próprio pai, sentindo a necessidade de fazer a sua genealogia e encontrar uma origem divina: · "(...) Com efeito, de Anco Márcio provém a dinastia real dos Márcios, nome de minha mãe; de Vénus, descendem os Júlios, e nós somos ramo dessa família.

Há, pois, na nossa raça quer a santidade dos reis, que tão grande poder tem entre os homens, quer a majestade dos deuses, de quem depende o próprio poder dos reis (...)"

Suetónio, *Os Doze Césares*, Tradução de João Gaspar Simões, Editorial Presença, 1973

Os Júlios entroncavam assim a ancestralidade da *gens Julia* em *Venus Genetrix* que assim assume grande relevância (Mainer, 2017, p. 16) e que Júlio César terá assimilado a *Venus Vitrix* (que, segundo refere Dion Cassius, era o tema do seu sinete). Inaugura-se com esta situação uma espécie de “Mitologia Imperial”.

Também Augusto, favorecido pela adopção póstuma por Júlio César, que, embora não tendo sido imperador, foi divinizado antes mesmo de Augusto, como se pode ler nas *Metamorfoses* de Ovídio, se serviu, por interesses políticos, desta divinização. As *Metamorfoses* encerram-se, exactamente, com a transformação da alma de César, levada aos deuses por Vénus em pessoa "(...) "eis que a alma Vénus, / invisível a todos, pára no meio da sede do Senado e arrebatada ao corpo / do seu César a alma acabada de libertar-se. Não permitindo / que ela se dissipe nos ares, leva-a para os astros celestes. / Ao levá-la, sentindo que esta se iluminava e inflamava, / largou-a do seu regaço. / Mais alto do que a lua, ela voa, /arrastando uma cabeleira flamejante pelo trajecto imenso,/ e cintila feito estrela". Ovídio. Met. Livro XV, vv. 843-850

Assim se transformou num "astro novo, em cometa/ quanto à sua descendência não há entre os feitos de César/ acção mais grandiosa do que ter sido pai do nosso soberano" (Met., Livro XV vv. 749-780) que podia ser visto no céu, e que

figuraria em diversas moedas romanas como uma lembrança constante do carácter divino do imperador. Ovídio associa ainda Apolo a esse processo de divinização.

Também no *Fastos* (Liv. IV vv. 19-30), Ovídio refere a genealogia dos Júlios.

“Se dos dias Fastos, porém, te interessa uma parte, / Em abril deves, César, te atentares. / Esse mês chega a ti por grande descendência, / por nobreza adotiva é feito teu. / Quando o ilíade pai o longo ano ordenou, / anteviu-se e antepôs teus pais aos meses. / E como dera a Marte o primeiro lugar / por ser o causador de seu nascer, / assim a Vénus, sua parenta mais distante / quis que fosse entre os meses a segunda. / O princípio da estirpe e o retorno dos séculos / buscando, encontra os deuses ancestrais.

(...) Rómulo sempre disse que eram Marte e Vénus / Seus ancestrais: sua fala a fé valeu. / E p’ra que os netos o soubessem, dedicou / consecutivos meses a seus pais”

Ovídio, *Fastos* (Liv. IV vv. 19-30 e 59-60).

Em Roma, a Venerália (comemorada anualmente sempre no 1º de abril) era um antigo festival dedicado a Vénus Verticórdia ("Vénus a trocadora de corações"). Durante a Venerália, mulheres e homens pediam a Vénus Verticórdia ("aquela que altera o coração", um epíteto da deusa Romana Vénus, em alusão à capacidade da deusa de mudar o coração de luxúria para a castidade, a sua ajuda em assuntos do coração, sexo, noivado ou casamento. Durante o festival de *Veneralia*, as mulheres adornavam as estátuas de Vênus com guirlandas de murta, um acto que se acreditava aumentar a fertilidade e promover relacionamentos harmoniosos.

Em 114 a.C., Vénus Verticórdia passou a ter o seu próprio templo em Roma.

Suetónio (69?-160 d.C.) refere na biografia de Julio César que " sobre o embelezamento e enriquecimento de Roma, assim como sobre a defesa e engrandecimento do império, (ele) concebia diariamente os mais variados e vastos projectos; propunha-se, antes de mais, um templo dedicado a Marte, maior que nenhum dos que existiam em algum lugar do mundo (...); (e) pôr à

disposição do público as bibliotecas gregas e latinas, tão ricas como fosse possível".

Obviamente, estamos perante outro tipo de mitologia, tentando homologar o poder de Júlio César e preparar, deste modo, a sua divinização.

Vénus, a deusa da beleza e do amor, é a homóloga romana da divindade grega Afrodite, aceitando-se que nasceu da espuma das águas. Por ser tão bela, nem sempre aceitava bem que a beleza pudesse ser dividida. Assim nos diz, referindo-se a Vénus, o escritor Apuleio, nascido por volta do ano 125: "Ora então eu, a antiga mãe da natureza, a origem primeira dos elementos, a alma nutriz do universo inteiro - Vénus - sou agora obrigada a partilhar com uma rapariga mortal as honras devidas à majestade divina?! E o meu nome, que detém um nicho celestial, há-de ser profanado nas impurezas terrenas!"

Múltiplas são as narrativas mitológicas em torno de Vénus. Um deles narra que, quando a deusa viu o seu amante Adónis ferido, foi socorrê-lo, tendo-se picado num espinho e o seu sangue coloriu as rosas que lhe eram consagradas.

O mito, narrando a paixão desenfreada de Afrodite/Vénus por Adónis, pois a deusa, que brincava com o seu com o seu filho Cupido, Vénus foi atingida no peito por uma das flechas lançadas pelo filho e ficou instantaneamente apaixonada, tem também representação no Palácio Nacional da Ajuda, numa das estátuas da autoria de John Cheere (1709-1787).

Lembremos a propósito deste mito, que, na Antiguidade, as rosas eram usadas sobre os túmulos, símbolo de luto, existindo um festival em honra de Flora e Vénus chamado "Rosália", e todos os anos, no mês de Maio, as sepulturas eram adornadas com essas flores.

Ovídio dá-nos testemunho da relação de algumas flores com esse episódio da morte de Adónis. "A recordação da minha dor permanecerá / Para sempre. Adónis, e a cena da tua morte será repetida / todos os anos, reproduzindo por imitação a minha mágoa. / O sangue será transformado em flor. Pois, se acaso outrora / te foi permitido, Perséfone, transformar um corpo feminino / em perfumada hortelã, ser-me-á, então, agora negado / Transformar o herói filho de Círinas?" Tal dizendo, borrifou / o sangue com um néctar odorífero. Ao ser por

este tocado,/ aquele inchou, tal como da lama acastanhada costumam/ brotar translúcidas bolhas. E a demora não foi maior / que uma hora inteira, quando do sangue desponta uma flor, / com a cor que costumam oferecer as romãs que encerram / os seus grãos sob flexível pele. A sua vida, porém, é breve. / Pois, mal segura e fácil de cair pela excessiva leveza, / arrancam-na os mesmos ventos que lhe dão o nome”

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro X. vv. 725-735.

Actividade 10 – Em torno de Ártemis/Diana: a deusa virgem, castigadora e caçadora



Objectivos

1. Reconhecer e identificar os principais atributos e epítetos de Ártemis/Diana.
2. Compreender a importância da virgindade e da autonomia na construção da deusa.
3. Explorar a faceta da caçadora e sua relação com a natureza e os animais.

4. Analisar episódios mitológicos que ilustram a justiça e o castigo de Ártemis.
 5. Interpretar representações artísticas e literárias da deusa.
 6. Reflectir sobre os valores culturais transmitidos através dos mitos: respeito, limites e independência feminina.
-

Materiais de apoio

- **Texto de apoio sobre Ártemis/Diana (para monitores) Filomena Barata**
 - **Excerto do mito de Actéon (*Dionisiacas*, Canto V).**
 - **Imagens de Ártemis em estátuas, vasos ou pinturas.**
 - **Quadro ou cartaz com símbolos: arco, aljava, flechas, cervo, cão, cipreste, carro lunar.**
-

Estrutura da actividade

1. Introdução (10 min.)

- Breve apresentação da deusa: origem, parentesco (irmã de Apolo, filha de Zeus e Leto), nomes alternativos (Cynthia, Delia, Phoebe).
- Explicação rápida dos seus atributos: virgem, caçadora, protetora da natureza, associada à Lua.

2. Leitura e interpretação (20 min.)

- **Ler em voz alta ou distribuir o excerto sobre Actéon.**
- **Perguntas orientadoras:**
 - Quais as características de Ártemis que se destacam neste mito?
 - Que símbolos aparecem no texto (cinto virginal, arco, animais)?
 - Que lições ou valores o mito transmite sobre respeito e limites?

3. Observação de imagens (15 min.)

- Apresentar imagens de Ártemis (estátuas, vasos, pinturas).
- Pedir aos participantes que identifiquem: arco, aljava, flechas, animais, carro lunar.
- Comparar as imagens com os atributos e epítetos do texto.

4. Discussão e reflexão (15 min.)

- Debate guiado sobre:

Por que Ártemis é considerada uma deusa castigadora?

Como a virgindade e independência se relacionam com o poder da deusa?

Que mensagens sobre limites, respeito e natureza podemos extrair dos mitos de Ártemis?

Texto de apoio geral para monitores

Filomena Barata

A deusa Ártemis, era irmã gêmea de Apolo e filha de Zeus/Júpiter e Leto/Letona. Nasceu sob o Monte Cynthus, em Delos e, portanto, também foi chamada de Cynthia e Delia e foi associada à lua e à magia, bem como aos animais selvagens, à virgindade, e às parturientes.

No Hino III de Calímaco de Cirene, “A Artemisa”, que parece ter tomado como modelo os *Hinos Homéricos* a Apolo e Artemisa, pois “não seria fácil aos aedos deixá-la no esquecimento: aquela a que o arco e a caça ocupam” (Calímaco, Himnos, “A Ártemisa” III 1-3.)

Apolodoro refere, como local do seu nascimento, Delos, tendo nascido primeiro do que Apolo e ajudado no seu parto (Apolod. Bibl. Liv, I. 4-1).

Deusa da maternidade e da saúde das mulheres, Ártemis/Diana era, também, a deusa da Lua. Era ela que controlava todos os animais. Ajudava os caçadores, motivo pelo qual aparece figurada com um arco e uma aljava, como seu irmão, pois era uma ótima arqueira. Era acompanhada por um cão. Mas também o cervo é um dos animais que a simboliza. É, pois, natural que sejam seus

atributos o arco, a aljava e as flechas, bem como os animais que a acompanhavam.

O cervo e o cipreste estavam-lhe consagrados, mas ainda a papoila, que também simbolizava Perséfone/Prosérpina e Deméter/Ceres.

Tal como Hélio, a partir de sua identificação com Apolo, é chamado *Febo* ("brilhante"), Selene, a partir da sua homologação com Ártemis, é comumente referida pelo epíteto *Phoebe* (forma feminina). Assim como Hélio conduz o carro do sol, Selene é a deusa lunar e conduz o seu carro, até ao raiar da aurora, personificada em Eos. O nome da deusa da lua, equivalente ao latim *Luna*, tem origem no grego selênē "a lua"; nome da deusa da lua.

Seria, segundo alguns autores, filha de Basileia e de Hipérion, que geraram Selene e Hélio (Diodoro Sic. I. 25 e III, 57, 4), ou, ainda, de Zeus, como menciona Apolodoro (Bibl, I.7.5).

Numa das suas aventuras, Ártemis/Diana transformou em veado Actéon, famoso caçador, criado por Quíron, porque aquele a espiou nua enquanto tomava banho. Acteón acabou por morrer despedaçado "pelos seus próprios cães, porque, segundo Acusilau, Zeus enfureceu-se com ele por ter pretendido Sémele, mas, de acordo com a maioria dos autores, morreu por ter visto Artémis a banhar-se nua" (Apolod. Bibl. Liv. III. 4.4.) O número de cães também varia de acordo com os autores. Apolodoro, por exemplo, refere 50. (Bibl. Liv. III. 4.4.). A versão de Nono de Panópolis é das narrativas mais completas sobre o filho de Aristeu e de Autónoe, e neto de Cadmo.

Nas *Dionisiacas*, (Canto V. vv. 302 e ss.) este episódio é narrado do seguinte modo: "Ocorreu que, um dia, sentado no alto de um carvalho de tronco elevado, viu todo o corpo da Arqueira enquanto se banhava. Ele, ávido observador da deusa que não se deve contemplar, percorreu com os olhos a pele casta da virgem não desposada, e a viu de perto. Mas, enquanto espionava com olhares furtivos a figura nua da soberana, uma Ninfa Náíade o avistou de longe com olhos severos. Sobressaltada, rompeu em gritos e comunicou à sua soberana o irrefreável atrevimento de um homem louco de amor. Então, Ártemis, que mostrava metade do corpo, após rapidamente pegar no seu cinto circular e no vestido, cobriu com o cinto virginal os seus castos seios." Tradução livre nossa.

Ou seja, estamos perante um fenómeno de “Miradas proibidas, con fatales consecuencias”, como o designa Luz Neira (Neira, 2015, p. 33).

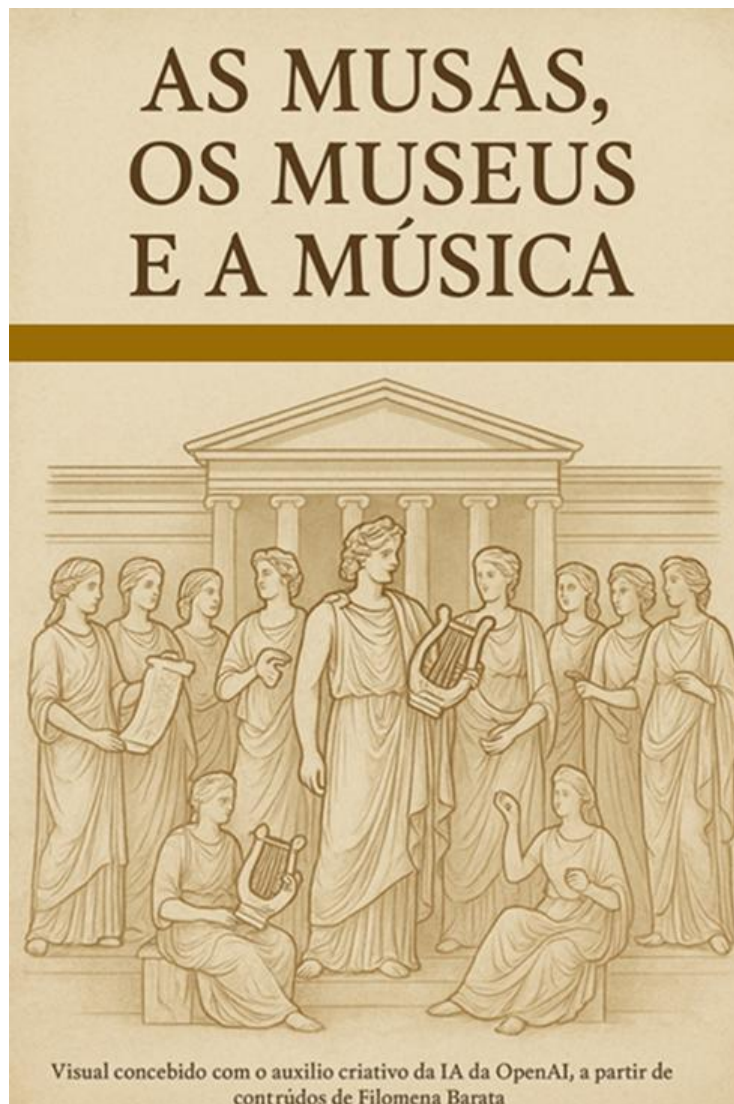
Distante do amor era, pois, esta caçadora infatigável, sendo cultuada em templos rústicos nas florestas, onde lhe eram oferecidos sacrifícios. Obteve do pai permissão para não se casar e manter-se sempre casta. O pai dos deuses forneceu-lhe um séquito de sessenta oceânides e vinte ninfas que, como ela, renunciaram ao casamento.

Actividade 11 - *As Musas, os Museus e a Música*

Objectivos da Actividade

Local: Museu (a definir conforme o contexto)

Utilizadores: Estudantes do ensino básico/secundário e visitantes e interessados em cultura clássica.



Objectivo Geral

Explorar o museu como um espaço simbólico das Musas - lugar da memória (*Mnemosine*), da criação e da harmonia entre as diversas expressões do saber humano, da poesia à ciência, da música à filosofia.

Objectivos Específicos

1. Compreender a origem mítica das Musas e a sua relação com os diferentes ramos do conhecimento e das artes (poesia, teatro, música, astronomia, filosofia, etc.).

2. Reconhecer o museu como herdeiro do *Mouseion* grego, como lugar de memória e criação.
3. Relacionar a iconografia das Musas (em esculturas, relevos, vasos e pinturas) com os valores que o museu contemporâneo preserva: inspiração, saber e partilha.
4. Promover a interdisciplinaridade entre arte, literatura e música, incentivando o diálogo entre o património clássico e a experiência moderna do visitante.
5. Estimular a criação poética ou musical inspirada nas Musas, permitindo que cada participante se torne, simbolicamente, um “aedo” moderno.
6. Reflectir sobre o papel da memória na construção da identidade cultural, a partir da figura de Mnemosine e do espaço museológico enquanto repositório vivo de recordação e inspiração.

Metodologia sugerida

- Visita orientada temática: percurso pelas representações das Musas, com leituras breves de excertos de Hesíodo, Horácio e Ovídio.
- Momento musical: evocação das Musas através de peças curtas (ex. lira, flauta ou instrumentos equivalentes modernos).
- Oficina criativa: escrita ou desenho inspirado numa das Musas escolhidas.
- Debate final: o que significa, hoje, “invocar as Musas” num museu?

Apresentação de Resultados

“Invocar as Musas no Museu”

Descrição

A actividade culminará numa apresentação pública intitulada *“Invocar as Musas*

no Museu”, em que os participantes revelarão as suas criações inspiradas nas nove filhas de Mnemosine.

O museu transformar-se-á simbolicamente num novo *Mouseion* - espaço de memória, arte e criação - onde as vozes dos jovens se unem às das antigas Musas.

Formatos de Apresentação

Exposição das Musas

Cada grupo apresentará a sua criação - poema, texto reflexivo, ilustração, colagem, composição musical ou breve vídeo - acompanhada de uma nota explicativa sobre a Musa escolhida e o domínio científico ou artístico que ela representa.

As obras serão dispostas em painéis, vitrines ou mural digital, identificadas com o nome e símbolo da respectiva Musa.

Caderno Performativo

A sessão encerrará com uma breve performance colectiva (10-15 minutos), composta por leituras, fragmentos musicais ou pequenas encenações inspiradas nas Musas.

Este momento poderá ser registado em vídeo, como memória viva do projecto e recurso educativo do museu.

Caderno ou Mural das Musas

Em complemento, todos os trabalhos integrarão um “Livro das Musas” - em formato físico ou digital - reunindo poemas, reflexões, desenhos e composições. Este registo colectivo permanecerá como testemunho da experiência e poderá ser partilhado com a comunidade educativa e cultural.

Texto geral de apoio (para monitores)

Filomena Barata

Na tradição grega, as Musas seriam, pois, personagens mitológicas encarregadas por Zeus/Júpiter de rememorar a luta dos deuses olímpicos contra os Titãs, a Titanomaquia. Inspiravam as artes e ciências. Eram nove, filhas de Zeus/Júpiter e de Mnemosine, a deusa que personificava a memória.

Tanto na *Ilíada* (I, 1, 604; II, 491; XI, 218; XIV, 508; XVI, 112) como na *Odisseia* (XXIV,62), como no *Hino Homérico*- “A Mercúrio” e no *Hino Homérico* - “A Pan”, as Musas surgem no sentido concreto de música, poesia ou canto.

Calíope foi a primeira das nove musas da mitologia grega, filhas de Zeus e Mnemosine, a memória. Era a musa da poesia épica, da ciência em geral e da eloquência e a mais velha e sábia das musas. É representada por uma figura de donzela de ar majestoso, coroada de louros e ornada de grinaldas. Por vezes, é representada sentada, em atitude de meditação, com a cabeça apoiada numa das mãos e um livro na outra. Tem como atributo um rolo de pergaminho e uma pena.

Tal como as suas irmãs, Calíope está associada à ideia de Justiça, Diké

Dela e restantes musas nos darão Horácio e Ovídio poéticas versões.

“Desce do céu, Calíope rainha, e, vamos, / Um longo canto entoa com tua tibia,
/ ou, se preferires, com tua aguda voz, / Ou com a lira ou cítara de Febo”

Horácio (ed. 2018) *Odes* III.4 vv. 1-4.

¹“Poderá o luto por um tão querido rosto / conhecer vergonha ou limite? Lúgubres cantos, /

Melpómene, ensina, tu a quem o Pai, / com cítara, límpida voz deu».

Horácio, *Odes*, I. 24. vv. 1-4.

“o primeiro a trazer o canto eólio aos metros itálicos. / Assume o orgulho que o mérito conquistou / e benévolo cinge meus cabelos, / Melpómene, com o délfico louro.”

Horácio (ed. 2018), *Odes*, III.30. vv. 13-16

“Confiámos a tarefa de competir a uma só, / Calíope levanta-se. Apanha os cabelos soltos com um ramo / de hera, ensaia com o polegar a cordas de lamentoso som, / E, tangendo as cordas da sua lira, cantou a seguinte canção:/ “FOI Ceres foi ceres a primeira a fender a terra com adunco arado / a primeira que deu cereal e os alimentos pacíficos às terras, / a primeira que deu leis: tudo é dádiva de Ceres. / É ela que devo cantar. Possam somente ser dignos da deusa / as canções que entoar. Decerto a deusa é digna de ser cantada”

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro V. vv. 337-345

Duas delas fazem homenagem ao Teatro: Melpómene, a Musa da tragédia, normalmente representada com uma máscara trágica e usando botas de couro (coturnos), tradicionalmente usadas por actores trágicos. Por vezes, é representada com uma faca, lembrando a tragédia, ou bastão.

“Poderá o luto por um tão querido rosto / conhecer vergonha ou limite? Lúgubres cantos, /

Melpómene, ensina, tu a quem o Pai, / com cítara, límpida voz deu».

Horácio, *Odes*, I. 24. vv. 1-4.

Por seu lado, Tália é a que representa a comédia, animando a festividade. Os seus símbolos são a máscara da comédia e um cajado de pastor. Por vezes,

surge com ramos de hera no cabelo. Polímnia era a musa da poesia lírica e dos hinos sagrados, da eloquência e da dança, da narração de histórias. Mas ainda é a musa da geometria e gramática.

É uma mulher de olhar sério e costuma ser apresentada numa atitude pensativa e de meditação e, por vezes, com o dedo na boca. Usa uma coroa de louro e pérolas, véu, vestido branco e uma lira nas suas mãos, descansando um ombro num pilar.

Terpsícore é a musa da dança, "a que se deleita na dança". O seu símbolo é a harpa. De acordo com algumas tradições, ela é a mãe das sereias com o deus ribeirinho Aquelau.

Urânia era a musa da Astronomia, Matemática, e da Astrologia e de todas as ciências exactas. Escolha a errada.

Érato é a que desperta desejo (adorável), e era a Musa da poesia lírica (elegia), particularmente a poesia amorosa, e da mímica. É representada usualmente com uma lira e, por vezes, com uma coroa de rosas. Euterpe é a Musa da música e da poesia lírica. Também foi nomeada a musa da poesia lírica e usava uma flauta. Alguns autores consideram que tenha inventado o aulo⁵¹⁵, usualmente usado por Baco, quer fosse em sacrifícios, representações teatrais, ou festivais em sua honra⁵¹⁶, mas a maioria dos mitólogos consideram que foi Atena "flauta da Tritónia" (Ovídio, Met. Liv. VI. v. 385)

As Musas são as inspiradoras irmãs e acompanhantes de Apolo, já cantadas por Hesíodo, na Teogonia, que nomeia nove.

No verso inicial dos proémios das epopeias homéricas "encontramos a invocação à Musa e equivalente à concepção hesiódica da poesia que, às Musas, filhas de Zeus e de Mnemósine, atribuía a origem do canto poético (*Teogonia*. vv. 22 ss.). Esta concepção divina da inspiração poética⁵¹⁷

⁵¹⁵ O aparecimento deste instrumento parece, aliás, estar ligado ao sátiro que teria encontrado um exemplar rejeitado por Atena, porque lhe desfigurava o rosto (Apolod. Bibl. Liv I, 4.2.).

⁵¹⁶ Sobre a importância do aulo, instrumento musical que teve grande importância na música grega, poder-se-á consultar: West, M.L. *Ancient Greek Music*.

⁵¹⁷ "Entre os intérpretes dessa viagem ao passado, em ligação com o presente que se adianta ao futuro, estão certamente os «poetas», porque criativos, ou seja, porque do nada fazem tudo e pela palavra nova incutem a confiança para ousar o que antes não fora possível" (Nascimento, 2008. p. 10).

determinava que o aedo-poeta iniciasse o seu canto pela invocação da divindade, já que dela dependia a composição e a performance do seu canto" (Lima, 2005, *Hino Homérico a Afrodite: Estudo Introdutório, Tradução do Grego e Notas*. p. 109)⁵¹⁸.

E, se bem presentes em Hesíodo, que as evoca, serão em Píndaro de tal forma constantes que não se consegue distinguir o canto "outrora entoado poe estas deusas e recomeça o dos poetas" (Viana, 2022, p. 30).

"Lira dourada, apanágio comum de Apolo e das Musas / de tranças cor de violeta, / ao teu ritmo principia a entrada para a festa, / e os cantos obedecem aos teus / sinais, quando vibras, / entoando os prelúdios que conduzem os coros. / És tu ainda que extingues o raio aguçado / do fogo eterno. Sobre o ceptro de Zeus / Com as asas velozes pendentes, / Dorme a águia, / rainha das aves. / (...)

Os teus sons fascinam mesmo o espírito dos deuses, / Graças à arte do filho de Latona / e das Musas de vestes pregueadas.

Píndaro, I Ode Pítica, vv. 1-10 *Hélade*, org. e trad. Maria Helena Rocha Pereira (Lisboa: Guimarães Editores, 2009)

"É este o canto das Musas, que têm no Olímpo a sua morada, / as nove filhas nascidas do grande Zeus; / Clio e Euterpe, Talia e Melpómene, / Terpsícore e Erato, Polímnia e Urânia, / e Calíope, aquela que, entre todas, desempenha o mais importante papel. / É ela a que acompanha os reis veneráveis" Hesíodo, *Teogonia*, vv. 75-80. São, sem dúvida, as Musas, essas figuras mitológicas criadoras, associadas à poesia, ao teatro e à música, muito possivelmente, ninfas primitivas, que se vão impor como as divindades do monte Pieria (situado a noroeste do Olimpo), filhas de Zeus e de Mnemósine, a memória, que exercem um papel inspirador- As Musas inspiraram os poetas e contadores de histórias, *aedos* "o exímio aedo, / a quem a Musa muito amava" (*Odisseia* Canto 8. vv. 62-63).

⁵¹⁸ Disponível em

<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/2761/1/2005001750.pdf?fbclid=IwAR1WLJtMvO9sqAfOR5enmb6mCiuD0FTVr53Gm7JW1G9Y5XuRjHmnMhLWwaM>

Na *Ilíada*, Homero nomeia-as como “Musas que no Olimpo tendes as vossas moradas” (*Ilíada*. Canto 14. 508).

O *Hino Homérico* dedicado “Às Musas e a Apolo” refere-se que “é graças às Musas e a Apolo que atira ao longe / Que há na terra homens aedos e que há citaristas” (3. Às Musas e a Apolo”). E Píndaro, no século V a.C., atribui às Musas a lembrança dos “grandes jogos”.

Na *Argonáutica*, Livro I. 20, Apolónio de Rodes assim as canta: Sejam as Musas as inspiradoras do meu canto. / Lembrarei, em primeiro lugar, Orfeu, que, outrora, / segundo se diz, a própria Calíope gerou, ao unir-se / ao trácio Eagro perto dos cumes de Pimpleia”

Contudo, no número das Musas vai variando, sendo referido por Pausânias (*História da Grécia*, IX 29, 2)⁵¹⁹ que inicialmente seriam três, ou seja, “Estudo”, “Memória” e “Canto”, mas que passaram a ser nove (HG. IX 29, 3).

Aceitava-se inicialmente que as Musas eram ninfas ou sereias como se poderá concluir do poema do século VII de Álcman⁵²⁰.

Diodoro dedica-lhe uma explicação na sua *Biblioteca Histórica* (Liv. IV. 7) quanto à sua “Origem e número das Musas. Suas atribuições e seus nomes. (BH, Liv, IV.7)⁵²¹.

A divisão das suas funções é muito tardia, já de Época Romana.

Para Ovídio as Musas são “deusas dos poetas sempre presentes”. (Met. Livro XV, v. 622).

A versão do mito que ficou mais consagrada é que as Musas eram filhas da deusa Mnemósine, a Memória, e de Zeus. Cada ramo do conhecimento ou das artes possuía uma musa específica, a quem os escritores, poetas e artistas

⁵¹⁹ “Los hijos de Aloeo consideraron que las Musas eran tres y les pusieron los nombres de Mélete, Mneme y Aede”

⁵²⁰ Poetas líricos griegos, tr. en verso castellano por los sres. Baráibar [and - Poetas líricos griegos - Google Livros

⁵²¹ “La mayor parte de los mitógrafos, y en especial los más prestigiosos, las consideraron hijas de Zeus y Mnemósine. Pero un pequeño número de poetas, entre los que se encuentra Alemán, afirman que son hijas de Urano y Gea. De manera semejante existe desacuerdo en cuanto a su número. Unos, en efecto, dicen que son tres, mientras que otros sostienen que son nueve; pero el número de nueve ha prevalecido, porque es el que atestiguan los autores más célebres, es decir, Homero, Hesíodo y otros como ellos”. Diodoro, *Biblioteca Histórica* (Liv. IV. 7)

recorriam para ter inspiração. As Musas eram irmãs de Apolo e acompanhavam-no muitas vezes.

Defendem alguns autores que a apresentação das Musas, as “divinas cantoras” sobreviveu na Idade Média, como demonstram miniaturas tardo góticas, e foram reinterpretadas pela arte italiana do Renascimento, que as imaginou no Parnaso como inspiradoras de músicos e poetas, alterando-se não só a sua iconografia mas, claro está, o contexto (Rodríguez López, 2004, p. 465).

São constantes as dedicatórias às Musas, associadas ao coro e à música, a exemplo de alguns fantásticos poemas de Píndaro (séculos VI-V a.C.) que trataremos com mais pormenor no capítulo 9.

Platão, através de Sócrates, atribui a cada uma delas uma função/cargo específico dando-nos conta do mesmo na sua obra *Fedro* (259 c). “A Terpsícore diz o nome dos que as honraram nos coros, o que a deixa benevolente para com eles; a Érato, os que a cultuam em seus poemas amorosos, e assim com todas, conforme o culto peculiar a cada uma. À mais antiga delas, Calíope, e à que se lhe segue, Urânia, identificam, quem passa a vida a filosofar e aprecia a música que lhe é própria. São essas as Musas que se ocupam particularmente com os discursos divinos e humanos e as de voz mais agradável” (Platão, *Fedro*. XLV).

Pausânias (c. 110 - 180) autor da *Descrição da Grécia* (IX, 29, 2) menciona apenas três referindo o seu culto no Helicón. São Melete (exercício), “a que pratica”; Mneme (Memória), “a que recorda”; e Aede, “a que canta.

Apolodoro refere-as como filhas de Zeus e de Mnemósine, dando-nos conta da sua descendência (Apolod. Bibl, Liv. I, 3, 1-3) que ensinaram Édipo a decifrar o enigma da da Esfinge (Bibl, Liv. III, 5, 8),

Sabe-se que seu culto se expandiu por toda a Grécia, mas tinham, tal como o seu irmão Apolo, como santuário principal Delfos, assumindo-se assim como fazendo parte do seu séquito, motivo pelo que encontramos uma literatura tão vasta que os refere em conjunto.

Por exemplo, na Península Itálica, as *Camenae* eram divindades originalmente relacionadas com a Primavera e com as fontes ou ninfas das águas do Lácio.

Eram sábias e profetizavam o futuro. Talvez por isso mesmo foram identificadas por Lívio Andrónico (280 a. C, - 205 a. C) com as musas gregas.

Horácio, dedica várias Odes a exaltar as Musas, bem como Ovídio que as denomina “deusas dos poetas”.

"o primeiro a trazer o canto eólio aos metros itálicos.

Assume o orgulho que o mérito conquistou

e benévolo cinge meus cabelos,

Melpómene, com o délfico louro."

Horácio (Ed. 2028) *Odes*, III.30. 15. vv.13-16

"Revelai agora, ó Musas, deusas dos poetas sempre presentes / (vós sabeis, e a vastidão do tempo passado não vos faz errar) / onde a ilha circundada pelo fundo Tibre foi recrutar o filho /

de Corónis, para o adicionar aos cultos da cidade de Rómulo"

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro XV vv. 622-625.

Poderá o luto por um tão querido rosto / conhecer vergonha ou limite? Lúgubres cantos, / Melpómene, ensina, tu a quem o Pai, / com cítara, límpida voz deu". /

Horácio, *Odes*, I. 24. vv. 1-4.

Melpómene é a musa da tragédia. Usualmente é representada com uma máscara trágica e usando os coturnos (botas tradicionalmente gastas e usadas pelos actores). Algumas vezes, segura uma faca ou bastão numa mão, e a máscara, na outra.

Por sua vez, Tália (a festiva) era a musa da poesia bucólica e da comédia e, por isso, usava uma máscara cómica.

Era representada com uma coroa feita de trepadeira (ou hera), como símbolo de sua imortalidade. Um dos seus símbolos é também o cajado de pastor.

Em Cícero encontraremos várias referências às Musas, em diversificadas obras.

"Quanto às Musas, as primeiras são quatro, filhas do segundo Júpiter e são Telxínoe, Aede, Arque e Mélete; as segundas são nove, filhas do terceiro Júpiter e de Mnemósine; as terceiras são as filhas de Píero e Antíope, que os poetas costumam chamar piérides ou Piérias, e têm os mesmos nomes e o mesmo número das que foram atrás citadas"

Cícero, ND. (Liv. III. 54).

"Assim sendo, numa cidade em que os generais, quase armados ainda, honraram o nome dos poetas e os santuários das Musas, não devem os juízes de toga enjeitar a veneração das Musas e a defesa dos poetas!"

Cícero, *Em Defesa do Poeta Árquias*, ed. 1986, p.47.

"Revelai agora, ó Musas, deusas dos poetas sempre presentes / (vós sabeis, e a vastidão do tempo passado não vos faz errar) / onde a ilha circundada pelo fundo Tibre foi recrutar o filho /

de Corónis, para o adicionar aos cultos da cidade de Rómulo"

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro XV vv. 622-625.

Actividade 12 – Neptuno e os deuses do Mar

Objectivos



- Reconhecer os atributos e símbolos de Neptuno/Posídon.
- Relacionar as fontes literárias antigas com a iconografia do deus.
- Compreender a ligação entre mitologia, natureza e poder divino.

Parte 1 – Observação e Identificação

Analisa representações de Neptuno/Posídon (em esculturas, mosaicos, frescos, relevos, moedas).

Procura identificar:

- O tridente (símbolo do domínio sobre o mar e os terremotos);
- Os cavalos brancos e a bigas marinhas;
- As ondas, golfinhos e criaturas marinhas (sereias, nereidas, tritões);

Perguntas para reflexão:

1. Que atributos ajudam a reconhecer Neptuno?
 2. Que elementos naturais o acompanham e o que simbolizam?
 3. Que relação se estabelece entre Neptuno e as forças da natureza (mar, terra, tremores)?
-

Parte 2 – Leitura e Interpretação das Fontes

Lê os excertos de Plutarco, Hino Homérico, Píndaro, Apolodoro e Luciano.

- O que nos revelam sobre o carácter e poder do deus?
 - Como se expressa o respeito e temor diante das suas forças?
 - Que aspectos simbólicos são comuns entre os textos e as imagens?
-

Parte 3 – Actividade Criativa

Cria a tua própria representação simbólica de Neptuno, em desenho ou colagem:

- Inclui pelo menos três atributos: o tridente, o cavalo, o mar agitado, o golfinho, ou as criaturas marinhas.
- Inspira-te nas descrições literárias para dar movimento e expressão ao deus.
- Apresenta ao grupo e explica as tuas escolhas simbólicas e artísticas

Texto de apoio (para monitores)

Filomena Barata

Neptuno é o deus romano do mar, homólogo do deus grego Posídon. Era filho mais velho da deusa *Ops* (da fertilidade e da terra) e Saturno (deus do tempo e da agricultura) e irmão de Zeus/Júpiter e de Hades/Plutão. É frequentemente representado com um tridente.

Tendo apoiado a luta de Zeus/Júpiter contra os Titãs, Posídon alcançou o domínio dos mares. De acordo com a mitologia, Neptuno cavalgava as ondas do mar em cima de cavalos brancos. Era o responsável pela formação das principais formas de relevo, principalmente as situadas na região litoral.

Neptuno, originariamente, é o deus das fontes e das correntes de água, dos terremotos e criador dos cavalos com que é comumente representado.

Era considerado, também, o senhor das ninfas dos oceanos, mares, rios, fontes e lagos e o criador dos cavalos com que, aliás, é representado. Ao seu séquito, pertencem sereias, nereidas e Tritão.

É, sem dúvida, uma das divindades com forte representação literária e iconográfica, ao longo dos séculos.

Usando as palavras Plutarco em *De Ísis e Osíris* (75. 381-E) - “E o tridente de Posídon é símbolo do terceiro território, que é o mar, situado abaixo do céu e do ar, por isso também nomearam assim Anfitrite e os Tritões”.

No *Hino Homérico*, é descrito como do seguinte modo:

“Começo por cantar Posídon, o grande deus, /o que faz tremer a terra e o mar que não pode ser semeado / deus do mar, a quem pertencem o Hélicon e a ampla Aigás *. / A ti que fazes estremecer a terra, dupla foi a honra que te deram os deuses: / ser um domador de cavalos e um guardião de naus. / Eu saúdo-te, Posídon; tu carregas contigo a terra, é negro o teu cabelo, /e, bem-aventurado, mantém benevolente o teu coração e vela pelos que navegam”.

* Cidade do golfo de Corinto.

Hino Homérico. 22 - “A Posídon”. Trad. Tatiana Faria

Píndaro menciona-o como “o deus do tridente/o dos ruídos retumbantes” (Píndaro, I *Ode Olímpica*. vv.73-74), porque o deus é o detentor do poder dos terremotos.

Na *Biblioteca* de Apolodoro (I.1.5), há uma só referência a Posídon, entre os filhos “recém-nascidos” que Cronos “começou a devorar”

Posídon era o '*Estremecedor-da-Terra*'⁵²² segundo Luciano de Samósata, Luciano [V] "Zeus Trágico).

⁵²²Luciano de Samósata. *Luciano* [V] "Zeus Trágico".
Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. 1ª Edição IUC 2013. p. 204.

Anexo IV – Proposta para a criação de um banco de dados relacionado com o património móvel e integrado, em torno da Mitologia

Projeto CEC Mitologia nos Sítios Arqueológicos, Museus Palácios e Jardins. 24 de novembro.xlsx - Google

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1O2zIFM7QdS49Lcv0UvwpAnf0KeTUBx-x/edit#gid=1113876053>

A Lusitânia: AS CID... (4) Facebook YouTube (1) HISTORIA Y RO... Particulares Livros portugueses... Painel « CLENARDV... RADAR – 97.8

Projeto CEC Mitologia nos Sítios Arqueológicos, Museus Palácios e Jardins. 24 de novembro

File Edit View Insert Format Data Tools Help Last edit was on November 24, 2021

100% Tahoma

A B C D E F G H I

3	 								
4	Local	Divindade relacionada	Referências Bibliográficas	Autor	Edição	Lugar e ano de Edição	Páginas	Observações - Jardins. Entidades associadas	Citações

5	Museu Nacional das Cochas (Coches das Cochas) é um sítio arqueológico das cochas infantes que integraram a Catedral de D. João V no Papa Clemente XI (8 de julho de 1716). Coche do Infante D. Francisco, França 1716. Coche enviado pelo Papa Clemente XI a D. João V. No jogo travado, quatro cavaleiros evocam as Estações do Ano: Berinda D. Maria I. Quêbra de Apolo e as Horas; Casa Museu Medeiros e Almeida. Lisboa: Convergência Tondela. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo; Palácio Nacional de Queluz (John Chevre); Palácio da Marquês de Pombal; Oeiras: Palácio Nacional da Ajuda (Bela dos Grandes Jardins); Palácio da Mitra ou Palácio dos Arcebispos Santo António do Topal, Loures; Quinta de Belem, Loures; Quinta de... 	As Quatro Estações é um tema bastante antigo. O tema das Quatro Estações tornou-se grande fortuna na Europa do século XVIII juntamente com outras relacionadas com o conhecimento do Mundo, da Natureza e do Homem como as Quatro Partes do Mundo, os Quatro Clementes, as Fases do Sol e da Lua, os Pontos Cardinais, os Cinco Sentidos e o próprio Tempo, cujo implacável decorrer rege a cadência do cosmos, num ciclo de eterno retornado. Uma delas com a sua simbologia característica, sendo a Primavera representada análoga por Flora; Ceres a força do Verão; o Outono personificando-se em Baco e o Inverno num anão. Da Antiguidade existem, em território nacional, representações das Quatro Estações, sendo comuns em mosaicos romanos. O tema teve a sua origem na Antiguidade clássica, no período helenístico que a sua iconografia foi fixada em quatro figuras distintas com os respectivos atributos. As Estações do Ano estavam, na Mitologia Grega, associadas às "Horas" – Horas (ver Metamorfoses, Liv. II 25 e 118) – divindades que presidiam as estações do ano e à ordem natural. Eram filhas de Zeus e Temis, a deusa da Justiça, filha de Urano e de Gaia. Assim no lapso apresenta o poeta Hesíodo no sua "Ergonomia", as filhas mais velhas de Zeus nasceram de seu casamento com sua segunda esposa Temis. Para alguns autores Clóris, deusa da primavera, correspondendo entre os Romanos à Flora, era também uma das Horas, esposa de Zéfiro (o vento da Primavera), protegendo as flores e presidindo a tudo que floresce. Só gradualmente as Horas passaram a personificar a divisão do dia. VCD: MAA. Mais surge nos como uma antiga divindade itálica, filha de Fauno e esposa de Vulcano, o deus romano do fogo (refletido na mitologia grega). Era designada de "Mata-Matanzas" e também de Fauna ou "Bona Dea" (deusa das Deusas). Deusa da primavera. Mais deu nome ao mês de maio, que lhe era consagrado. No primeiro dia de maio, o Rânimo de Vulcano sacrificava-lhe uma porca arvida.	OVIDIO (43 a.C. – 17 ou 18 d.C.). Fastos. Ovídio Metamorfoses. Lisboa: Cotovia, 2007. (trad. Paulo Farnhouse Alberto) (OIRAL). GERAL. Pierre. Dictionnaire de Mythologie Grecque e Romaine. (Bertrand Brasil). Rio de Janeiro, 1997. Tradução de Victor Laboulaye. LAVITDAN, Pierre. Dictionnaire Illustré de La Mythologie et des Antiquités Grecques.	OVIDIO (43 a.C. – 17 ou 18 d.C.). Fastos. Ovídio Metamorfoses. Lisboa: Cotovia, 2007. (trad. Paulo Farnhouse Alberto) (OIRAL). GERAL. Pierre. Dictionnaire de Mythologie Grecque e Romaine. (Bertrand Brasil). Rio de Janeiro, 1997. Tradução de Victor Laboulaye.	Ceres e Baco. MNAA. N.º de Inventário: 1192 Des. SPRANGER, Bartholomeus. 1592 d.C. MNAA 	Ceres e Baco. MNAA. N.º de Inventário: 1192 Des. SPRANGER, Bartholomeus. 1592 d.C. MNAA	Observando uma veste purpura, Feto achava-se sentado em um trono de esmeralda resplandecente. À direita e à esquerda, gostavam-se Dia e o mês e o Ano. E as Sétimas e as Horas, dispostas a distância sempre igual. A Primavera ali estava, cingida de uma coroa de flores, estava o Verão desmudo, trazendo grinaldas de espigas; estavam também o Outono, todo sujo de uvas pisadas, e o gélido Inverno, desgrenhado, os cabelos brancos". Ovídio (43 a.C. – 17 ou 18 d.C.). Metamorfoses. Lisboa: Cotovia, 2007. (trad. Paulo Farnhouse Alberto).