ESTEVÃO SARDINHA DE ARAÚJO

A SÉ DE SILVES: ENTRE A ESCULTURA MONUMENTAL E OS PROGRAMAS DE IMAGENS

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

2021

ESTEVÃO SARDINHA DE ARAÚJO

A SÉ DE SILVES: ENTRE A ESCULTURA MONUMENTAL E OS PROGRAMAS DE IMAGENS

(Tese para obtenção do grau de Mestre em História e Patrimónios)

Trabalho efetuado sob orientação do prof. Doutor Francisco Manuel de Almeida Correia Teixeira

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

2021

A SÉ DE SILVES: ENTRE A ESCULTURA MONUMENTAL E OS PROGRAMAS DE IMAGENS

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser o autor deste trabalho que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam na listagem de referências incluída.

Copyright (Estevão Sardinha de Araújo). A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

NOME: Estevão Sardinha de Araújo

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

ORIENTADOR: Professor Doutor Francisco Manuel de Almeida Correia Teixeira

DATA: Julho de 2021

TÍTULO: A Sé de Silves: Entre a Escultura Monumental e os Programas de Imagens

RESUMO

À semelhança de outros estaleiros medievais portugueses de dimensões expressivas, a Sé de Silves, que durante toda a Idade Média foi sede do cabido algarvio, terá obras que se prolongam morosamente pelo decorrer dos séculos. O processo de edificação do templo, que visava dotar a diocese desta província com uma igreja digna daquela autoridade, e que se vê complexificado por infortúnios vários, testemunhará a assimilação de diferentes estéticas que conferem ao monumento a feição complexa que conserva até hoje. Dentre tais empreitadas destacam-se, neste estudo, aquelas que remontam à vigência do período medievo e concebem aparelhos construtivos e programas iconográficos que materializam, além de correntes estilísticas, preceitos religiosos e sociais basilares e intrínsecos ao contexto do qual advêm.

Ambiciona-se, deste modo, a identificação formal do sistema edificado, bem como, a descodificação da linguagem icónica que figura em elementos arquitetónicos, como capitéis e frisos, e onde o conhecimento das tradições e simbolismos do abundante imaginário medieval afigura-se evidente.

Palavras-chave: Sé de Silves, Idade Média, Gótico, Escultura, Imagem, Iconografia

TITLE: The Cathedral of Silves: Between Monumental Sculpture and Image Programs

ABSTRACT

Like other Portuguese medieval buildings of significant dimensions, Silves Cathedral, which throughout the Middle Ages was the headquarters of the algarvian chapter, was constructed over multiples centuries. The process of building the temple, which aimed to provide the diocese of this province with a church worthy of that authority, was complexified by various misfortunes and testifies to the assimilation of different aesthetics that give the monument the complex appearance that remains to this day.

Among the various constructive campaigns, those dating back to the medieval period stand out in this study. The architectural devices and iconographic programs accomplished materialize, in addition to aesthetic, important religious and social precepts of that time.

The ambition of this thesis is to formally identify the build system, as well as to decode the iconic language that appears in architectural elements, such as capitals and friezes, and where knowledge of the traditions and symbolisms of the abundant medieval imagery is evident.

Key words: Silves Cathedral, Middle Ages, Gothic, Sculpture, Image, Iconography

DEDICATÓRIA

À minha mãe e à minha tia Eunice

AGRADECIMENTOS

Elaborar um projeto desta magnitude, composto por vários meses de trabalho árduo ao longo dos quais numerosas dificuldades tiveram de ser suplantadas, seria impossível sem o auxílio de pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram. Deste modo, exaltar tal apoio parece justa celebração.

Em primeiro lugar, como não podia deixar de ser, o mais importante dentre os agradecimentos é direcionado ao orientador desta tese sem o qual a mesma jamais teria sido concluída. Muito mais que um docente – apesar de ter cumprido de forma admirável este ofício – o Professor Doutor Francisco Manuel Teixeira foi sábio conselheiro e amparo basilar em momentos onde o desânimo fez-se sentir. Tendo demonstrado enorme paciência mesmo confrontado com problemáticas triviais por mim apresentadas, dispôs continuamente de assistência, sendo notável também a prontidão com a qual prestou auxílio. Prescindindo de momentos alheios ao labor, o Professor foi incansável na resolução dos dilemas e na complexificação do estudo que guiou pelos melhores parâmetros.

A generosidade, evidenciada em diferentes âmbitos, é outro traço marcante que distinguiu a sua atuação, bem como, a preocupação com o desenvolvimento e coerência do projeto. Além disso, propiciou o contacto quase diário que entre nós se estabeleceu rompendo morosas formalidades. Por todas estas razões a ele é dedicado o mais sincero reconhecimento.

No entanto, outros nomes devem também ser evocados. Pela solicitude e colaboração que muito beneficiou o estudo, agradeço à Professora Maria José Gonçalves. Pela execução dos esquemas digitais à Daniela Martins que, além da ajuda prestada, compartilhou comigo momentos de angústia tendo em conta a similaridade dos percursos que juntos traçámos, bem como, à Melissa Barros, companheira de longa data.

Recordo ainda outros grandes amigos cujas palavras de ânimo e demonstrações de estima revigoraram o meu espírito em diferentes momentos, dentre eles: Catarina Camões, Eulália Gomes, Joana Sousa, Pablo Monteiro, Silva Prazeres, Tatiana Guiomar, Tiago Candeias etc.

Finalmente, à minha família como o pilar fundamental.

"O tom acarminado que ao edifício dá a pedra, a que os naturais chamam pedra ruiva, e os mineralogistas grés de Silves, produz no visitante a impressão de vida da mesma forma que o tom de vida humana é dada às pessoas pela cor rubra do sangue…a cidade de Silves assenta em grande parte sobre estes grés vermelhos, experimenta-se a sensação de que o famoso templo se ergue espontânea e naturalmente do seio da terra em atitude vivificante em ascensão a caminho do infinito"[1].

[1] JÚDICE, Pedro Mascarenhas. *A Sé e o Castelo de Silves*. Pátria, Gaia, 1934, p. 17.

Índice

INTRODUÇÃO 1

PARTE I 3

1.1. IMPORTÂNCIA DA EDIFICAÇÃO NO ÂMBITO REGIONAL 4

1.2. OCUPAÇÃO ISLÂMICA DA PENÍNSULA IBÉRICA 5

1.3. GÊNESE DA RECONQUISTA 7

1.4. PRIMEIRA TOMADA DE SILVES 7

1.5. CONQUISTA DEFINITIVA DO ALGARVE 9

PARTE II 12

1.1. PROBLEMA DA RESTAURAÇÃO DA DIOCESE DE SILVES 13

1.2. CONFLITO PELO DOMÍNIO DO ALGARVE 13

1.3. FUNDAÇÃO DA IGREJA 15

1.4. LOCALIZAÇÃO E A POSSIBILIDADE DE PRÉ-EXISTÊNCIAS 17

1.5. DESCRIÇÃO GERAL DO ESPAÇO ARQUITETÓNICO 21

1.6. PROBLEMAS CRONOLÓGICOS ASSOCIADOS 28

PARTE III 36

1.1. GÓTICO PORTUGUÊS 37

1.1.1. Os primórdios do formulário: 37

1.1.2. A chegada do gótico a Portugal: 38

1.1.3. A manifestação do modelo mendicante: 39

1.1.4. O tardo-gótico português: 42

1.2. CABECEIRA 43

1.2.1. Capitéis vegetalistas: 43

1.2.2. Mísulas vegetalistas e figurativas: 50

1.2.3. Escudos heráldicos e vegetalistas: 57

1.2.4. Frisos ornamentais: 62

1.3. CRUZEIRO 70

1.3.1. Capitéis figurativos e vegetalistas: 70
1.3.2. Capitéis zoomórficos e antropomórficos: 81
1.4. NAVES 94
1.4.1. Dualidade estilística do século XV: 94
1.4.2. Organização espacial: 98
1.4.3. Questão cronológica: 101
PARTE IV 104
1.1. PORTAL PRINCIPAL 105
1.1.1. Elaboração formal e simbólica do portal gótico: 105
1.1.2. Cronologia e oficina: 107
1.1.3. Características formais: 109
1.1.4. Capitéis: 114
1.1.5. Friso: 128
1.1.6. Programa iconográfico: 144
1.1.7. Portal principal da Igreja Matriz de Portimão: 152
1.1.8. Cachorrada: 155
1.1.9. Questão da marginalidade: 166
CONCLUSÃO 172
BIBLIOGRAFIA 175

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Sé vista da Rua Direita 18

Figura 2 – Fundações sob a Sé 20

Figura 3 – Vista aérea das fundações sob a Sé 21

Figura 4 – Planta da Sé 22

Figura 5 – Interior da Igreja 22

Figura 6 – Capela Funerária de João do Rego e Gastão da Ilha 23

Figura 7 – Braço Norte do Transepto 24

Figura 8 – Arcos Sólios – Braço Norte do Transepto 25

Figura 9 – Braço Sul do Transepto 25

Figura 10 – Cobertura do Cruzeiro e do Braço Sul do Transepto 25

Figura 11 – Cobertura do Absidíolo Norte 26

Figura 12 – Cobertura do Absidíolo Sul 26

Figura 13 – Cobertura da Capela-Mor 27

Figura 14 – Túmulo de um Bispo – Capela-Mor 27

Figura 15 – Arcos de comunicação da Abside 27

Figura 16 – Alçado Poente 28

Figura 17 – Visão geral do Portal Axial 29

Figura 18 – Exterior da Cabeceira 31

Figura 19 – Capitel com cogulhos 46

Figura 20 – Capitel com cogulhos 46

Figura 21 – Capitel com cogulhos 47

Figura 22 – Capitel com cogulhos 47

Figura 23 – Capitel fitomórfico 47

Figura 24 – Capitel fitomórfico 48
Figura 25 – Capitel fitomórfico 48
Figura 26 – Capitel fitomórfico 49
Figura 27 – Capitel fitomórfico 49
Figura 28 – Capitel fitomórfico 49
Figura 29 – Capitel fitomórfico 49
Figura 30 – Mísula zoomórfica 50
Figura 31 – Mísula fitomórfica 51
Figura 32 – Mísula antropomórfica 51
Figura 33 - Mísula antropomórfica 51
Figura 34 – Mísula fitomórfica 52
Figura 35 – Mísula fitomórfica 53
Figura 36 – Mísula fitomórfica e zoomórfica 53
Figura 37 – Mísula zoomórfica de perfil troncocónico 54
Figura 38 – Mísula zoomórfica e antropomórfica de perfil troncocónico 55
Figura 39 – Colunelo com rebordo cónico – Silves 56
Figura 40 – Colunelo com rebordo cónico – Batalha 56
Figura 41 – Mísula fitomórfica 56
Figura 42 – Mísula fitomórfica e antropomórfica 56
Figura 43 – Mísula erodida 57
Figura 44 – Bocete com heráldica régia 58
Figura 45 – Bocete com heráldica régia 59
Figura 46 – Bocete com heráldica régia 59
Figura 47 – Bocete heráldico 60
Figura 48 – Bocete vegetalista 61

Figura 49 – Bocete vegetalista 61

Figura 50 – Bocete vegetalista 61

Figura 51 – Friso vegetalista 62

Figura 52 – Friso vegetalista – pormenor 62

Figura 53 – Friso zoomórfico 65

Figura 54 – Friso zoomórfico – pormenor 65

Figura 55 – Janela manuelina – Tomar 66

Figura 56 – Cruzeiro 71

Figura 57 – Portal Sul do Transepto – Batalha 71

Figura 58 – Claustro Real – Batalha 72

Figura 59 – Portal axial do Convento do Carmo – Lisboa 73

Figura 60 – Cabecinhas antropomórficas 75

Figura 61 – Cabecinhas antropomórficas 75

Figura 62 – Cabecinhas antropomórficas 75

Figura 63 – Cabecinhas antropomórficas 75

Figura 64 – Cabecinhas antropomórficas 76

Figura 65 – Cabecinhas antropomórficas do Claustro Real – Batalha 77

Figura 66 – Capitel antropomórfico do Claustro Real – Batalha 77

Figura 67 – Cabecinhas antropomórficas – Sª. Mª. de Faro 78

Figura 68 – Cabecinhas antropomórficas – Sª. Mª. de Faro 78

Figura 69 – Capitel antropomórfico e fitomórfico 79

Figura 70 – Capitel antropomórfico e fitomórfico 81

Figura 71 – Capitel antropomórfico e fitomórfico 81

Figura 72 – Capitel zoomórfico e antropomórfico 83

Figura 73 – Capitel zoomórfico 86

Figura 74 – Capitel antropomórfico 88
Figura 75 – Capitel antropomórfico 89
Figura 76 – Capitel antropomórfico e zoomórfico 90
Figura 77 – Capitel antropomórfico e zoomórfico 90
Figura 78 – Capitel antropomórfico 92
Figura 79 – Capitel antropomórfico 92
Figura 80 – Capitel antropomórfico 93
Figura 81 – Capitel antropomórfico 93
Figura 82 – Claustro de D. Afonso V – Batalha 96
Figura 83 – Arcos e colunelos do Claustro de D. Afonso V – Batalha 96
Figura 84 – Socos com chanfradura em "papo de rola" – Batalha 96
Figura 85 – Galeria do piso inferior do Claustro de D. Afonso V – Batalha 97
Figura 86 – Galeria do primeiro andar do Claustro de D. Afonso V – Batalha 97
Figura 87 – Nave central com cobertura em madeira 99
Figura 88 – Pilar oitavado das naves 100
Figura 89 – Capitel oitavado 100
Figura 90 – Bases duplas de pilares oitavados 101
Figura 91 – Portal axial 110
Figura 92 – Contraforte com pináculo piramidal 111
Figura 93 – Capitéis e friso do portal axial – lado esquerdo 113
Figura 94 – Capitéis e friso do portal axial – lado direito 113
Figura 95 – Porta manuelina da Misericórdia de Silves 114
Figura 96 – Esquema n.º 1 116
Figura 97 – Capitel n.º 1 do Portal 117
Figura 98 – Capitel n.º 2 do Portal 119

Figura 99 – Capitel n.º 3 do Portal 119
Figura 100 – Capitel n.º 4 do Portal 120
Figura 101 – Capitel do portal axial da Matriz de Tavira 122
Figura 102 – Capitel do portal axial de Sª. Mª. de Faro 122
Figura 103 – Capitel do portal axial da Matriz de Loulé 122
Figura 104 – Capitel n.º 5 do Portal 123
Figura 105 – Capitel n.º 6 do Portal 124
Figura 106 – Capitel n.º 7 do Portal 125
Figura 107 – Capitel n.º 8 do Portal 126
Figura 108 – Conjunto de capitéis do lado direito 127
Figura 109 – Conjunto de capitéis do lado esquerdo 127
Figura 110 – Capitéis do portal carmelita de Lisboa 128
Figura 111 – Esquema n.º 2 129
Figura 112 – Imagem A do friso do Portal 130
Figura 113 – Imagem B do friso do Portal 131
Figura 114 – Capitéis do Claustro Real da Batalha – Virgem e Anjo 132
Figura 115 – Imagem C do friso do Portal 133
Figura 116 – Imagem individualizada de um veado no friso do Portal 134
Figura 117 – Imagem D do friso do Portal 135
Figura 118 – Imagem E e F do friso do Portal 136
Figura 119 – Imagem G do friso do Portal 138
Figura 120 – Imagem H do friso do Portal 140
Figura 121 – Imagem I do friso do Portal 141
Figura 122 – Imagem J do friso do Portal 142
Figura 123 – Segmento vegetalista do friso 143

Figura 124 – Segmento vegetalista do friso 143
Figura 125 – Segmento vegetalista do friso 143
Figura 126 – Portal Axial da Batalha 150
Figura 127 – Portal Axial da Matriz de Portimão 152
Figura 128 – Capitéis do Portal da Matriz de Portimão 153
Figura 129 – Capitéis do Portal da Matriz de Portimão 154
Figura 130 – Segmento do friso da Matriz de Portimão 155
Figura 131 – Segmento do friso da Matriz de Portimão 155
Figura 132 – Cachorrada do Portal da Sé 156
Figura 133 – Esquema n.º 3 156
Figura 134 – Cachorro n.º 1 157
Figura 135 – Cachorro n.º 2 158
Figura 136 – Cachorro n.º 3 160
Figura 137 – Cachorro n.º 4 160
Figura 138 – Cachorro n.º 5 161
Figura 139 – Cachorro n.º 6 163
Figura 140 – Cachorro n.º 7 164
Figura 141 – Cachorro n.º 8 165
Figura 142 – Cachorro n.º 9 165
Figura 143 – Cachorro n.º 10 166
Figura 144 – Cachorro n.º 11 166

INTRODUÇÃO

Sobre um pequeno cerro do Barrocal algarvio ergue-se a cidade de Silves, no sopé de uma imponente cordilheira que a protege a Norte, a Serra de Monchique. O Arade, que a ela corre quase paralelo e desagua em Portimão foi desde a Antiguidade uma das primordiais vias de acesso à urbe, que surge rodeada por importantes porções de terra fértil e florescerá notoriamente[2].

Esta tese, que tem como objeto de estudo a sua antiga Sé, um dos mais significativos testemunhos materiais que aí se manifestam e que resplandece entre o branco da cal e o vermelho do grés, propõe-se estudar o conjunto de escultura arquitetónica monumental, bem como, os programas iconográficos, que resultam das sucessivas campanhas góticas que naquele templo tiveram lugar.

A singularidade deste edifício, cuja feição heterogénea é das mais evidentes características, a complexidade do seu processo construtivo e a inexistência de um estudo – sob estes moldes – plenamente dedicado ao mesmo, foram as principais razões para a escolha desta temática, que frui ainda do nosso particular apreço.

As questões fundamentais a que procuraremos responder, embora em diversos momentos limitemo-nos a expor as hipóteses admissíveis – considerando as irregularidades que proposições restritas e incontestáveis podem apresentar – desenvolvem-se na esfera cronológica, afetada pela longa duração do estaleiro, bem como, nos domínios simbólico e representativo, cujos sentidos atestam-se inerentes aos quadros icónicos.

Usufruindo da lógica espacial do monumento e tendo em vista um melhor desenvolvimento, a organização esquemática da presente tese terá por base a divisão dos múltiplos segmentos do mesmo. Deste modo, analisar-se-á de forma individual os aparelhos construtivos e repositório de imagens que compõem respetivamente a cabeceira, virada a Este, o cruzeiro, no eixo do saliente transepto, as naves e o notável portal axial que se destaca na fachada principal marcada pelas obras que nunca tiveram fim, facto de que é memória a inacabada torre Norte. Antes, porém, mostra-se crucial enunciar o percurso histórico do edifício – que remonta aos tempos

[2] GOMES, Mário Varela; GOMES, Rosa Varela. *Palácio Almóada da Alcáçova de Silves*. Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 2001, pp. 25-26.

da restauração do bispado do Algarve e da fixação permanente do domínio cristão neste território – e que, portanto, vincula-se profundamente com a história da região.

Logo, variando em nuances de complexidade de acordo com os dados específicos que se afigurem mais relevantes, todos os elementos de origem medieval serão examinados. A única exceção é o conjunto de gárgulas da cabeceira, que conta com nove peças distintas – algumas de corpo inteiro e outras onde apenas a cabeça foi reproduzida – entre figurações humanas e animais. Tal seleção foi efetuada visando o cumprimento das dimensões praticadas em estudos desta natureza, bem como, o carácter simples que aquelas imagens possuem, desprovidas de traços distintivos. Neste âmbito, um dos mais eminentes contributos é a dissertação de doutoramento de Catarina Barreira, que trata inclusive do grupo de gárgulas da zona de Silves, e a qual recomendamos consulta[3].

Dentre as dificuldades reveladas no processo de elaboração destaca-se, em primeiro lugar, e talvez aquela que fez-se sentir de forma mais evidente, o avançado estado de erosão de muitos elementos, especialmente de escultura iconográfica. Esta realidade compromete a identificação e posterior interpretação dos quadros visuais limitando, portanto, o alcance da investigação. Em segundo lugar, e afetando-a de igual modo, revela-se a falta de qualidade plástica que corrobora a atuação de artífices limitados, como por exemplo, no caso das formas antropomórficas. Finalmente, a grande altura a que muitas delas se encontram, que prejudica a visibilidade das mesmas e torna eminente a necessidade de recursos digitais bastante específicos.

Apesar de algumas secções, como o portal axial ou as naves, possuírem já registos fotográficos disponíveis publicamente, em outras áreas, como o conjunto de capitéis figurativos do cruzeiro, deparamo-nos com absoluta inexistência dos mesmos. Assim, e em certo sentido, além de uma monografia esta tese revelou-se uma verdadeira experiência de descobertas, trazendo à luz imagens até então inéditas.

Em suma, anelamos com o presente trabalho descodificar – tanto quanto possível – e dar a conhecer as conceções artísticas desta importante catedral portuguesa, contribuindo, portanto, para a difusão e progresso da informação acerca do gótico nacional do Sul do país.

[3] Cf. BARREIRA, Catarina. *Gárgulas - Representações do Feio e do Grotesco no Contexto Português. Séculos XIII a XVI Vol. 1*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010, pp. 399-403.

PARTE I

1.1. IMPORTÂNCIA DA EDIFICAÇÃO NO ÂMBITO REGIONAL

A Sé de Silves, encrustada no escarpado que define a topografia daquela cidade, célebre pelos áureos tempos da ocupação islâmica onde era um centro comercial, político e cultural em ebulição[4], marca a paisagem da urbe de forma singular. Aliás, em certo sentido podemos afirmar que, muito possivelmente, é o edifício que melhor personifica, ou materializa, as vicissitudes de Silves ao longo dos largos anos da sua história. Os traços pouco homogéneos que a constituem deixam evidente as sucessivas intervenções a que foi submetida, fazendo dela uma testemunha das memórias da povoação e dos seus habitantes.

Mais que uma simples igreja foi a sede do bispado do Algarve durante quatrocentos anos, entre finais do século XII e finais do século XVI[5], assumindo assim protagonismo na instituição religiosa que deliberava sobre toda a província. Diferente da realidade vigente, onde atuam de forma mais limitada, este é um período em que clérigos eminentes tais como bispos ou cardeais desempenham muitas funções. Exemplo disso é D. Soeiro Viegas, que apesar de ser bispo de Lisboa, foi o protagonista da tomada de Alcácer do Sal em 1217: *"...situação que não é de todo estranha a quem nestes tempos ocupava as cadeiras episcopais, dividindo as suas atividades entre a vida eclesiástica e a participação ativa em demandas militares, ou ainda em ações de foro diplomático em assuntos laicos"*[6]. Há também o caso, embora excecional, do abade Suger de Saint-Denis que, entre 1147 e 1149, foi regente da França enquanto Luís VII estava em cruzada na Terra Santa[7]. Assim sendo, a catedral emerge como polo de poder do bispo, que é uma figura de grande notoriedade no contexto religioso, mas também político, militar e social.

Como recorda Maria de Fátima Botão, além de espaço de culto aí: *"...se congregavam muitas vezes os vizinhos de um concelho para deliberarem sobre os mais diversos assuntos. Na igreja se dançava, se ouviam trovadores e jograis, se representavam autos e «mistérios». Na igreja se comia, se bebia e se dormia quando necessário"*[8].

Por estas razões a Sé transforma-se no epicentro da importante cidade que a vê nascer, e a história do seu percurso confunde-se com a história da própria urbe. Aliada à sua relevância comunitária estão as características arquitetónicas que a singularizam.

---

[4] COELHO, António. *Portugal na Espanha Árabe Vol. 1 – Geografia e Cultura*. Caminho, Lisboa, 1989, p. 62.
[5] LAMEIRA. Francisco. *Faro – Edificações Notáveis*. Câmara Municipal de Faro, Faro, 1997, p. 3.
[6] FERNANDES, Carla Varela. *Escultura Tumular Medieval da Sé de Lisboa*. IPPAR, Lisboa, 2001, p. 92.
[7] RUDOLPH, Conrad. *"*Inventing the Gothic Portal: Suger, Hugh of Saint Victor, and the Construction of a New Public Art at Saint-Denis*"* in *Art History* Vol. 33. Association of Art Historians, (s.l.), 2010, p. 571.
[8] BOTÃO, Maria de Fátima. *SILVES – A Capital de Um Reino Medievo*. Câmara Municipal, Silves, 1992, p. 31.

No Guia de Portugal, um dos mais notáveis até aos nossos dias, Raul Proença inaugura os trechos de arte aconselhando aos visitantes a ida à catedral silvense, que posteriormente descreve como: "*um dos edifícios religiosos mais interessantes do Algarve*". Apesar da aura generalista que paira sobre o texto quando, acerca deste templo e de outros monumentos da região, redige: "*Se nada disto, certamente, é capital, não devemos porém deixar de lhe deitar uma vista de olhos, desde que lhe passemos ao pé da porta*"[9].

Mário Tavares Chicó, por sua vez, afirma ser este: *"...um dos principais monumentos do sul do país"*[10].

A importância da edificação comprova-se quando, em 1922, é distinguida como Monumento Nacional[11], recebendo já em 1956 a classificação de Zona Especial de Proteção[12], medidas que preveem a conservação de um testemunho material verdadeiramente relevante para a história do Algarve.

1.2. OCUPAÇÃO ISLÂMICA DA PENÍNSULA IBÉRICA

No século VIII, os muçulmanos tinham avançado para Ocidente e encontravam-se já no Magreb de onde lançariam a conquista da Península Ibérica, iniciativa planeada de forma meticulosa e em condordância com a política de expansão do califa de Damasco, depois Bagdade[13]. A tarefa é confiada a Tarik ibn Zeyad, que reúne tropas cujos números variam entre 7.000[14] e 12.000[15] conforme diferentes fontes, e que aportam em abril ou maio de 711 no outeiro então renomeado "Monte de Tarik" ou Gebel Tarik, de onde provém a designação que o estreito de Gibraltar conserva até hoje. Rodrigo, o rei dos visigodos, tratou assim que recebeu a notícia de reunir forças para repelir o invasor que já assolava as províncias do Sul[16]. O derradeiro confronto dá-

[9] PROENÇA, Raul. *Guia de Portugal Vol. 2 – Estremadura, Alentejo e Algarve*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1927, pp. 212 e 266.
[10] CHICÓ, Mário Tavares. *A Arquitetura Gótica em Portugal*. Horizonte, Lisboa, 1981, p. 181.
[11] Através do Dec. Nº 8218, DG 130 de 29 de junho de 1922.
[12] Categoria de Zona Especial de Proteção atribuída pelo DG 84 de 7 de abril de 1956.
[13] MACÍAS, Santiago. "O Garb-Al-Andaluz – Resenha dos factos políticos" in MATTOSO, José (coord.). *História de Portugal – Antes de Portugal.* Estampa, Lisboa, 1993, pp. 418-419; GAMITO, Teresa Júdice. *O Algarve e o Magreb (711-1249).* Universidade do Algarve, Faro, 2007, p. 16.
[14] MACÍAS, Santiago. *op. cit*., p. 419.
[15] MARQUES, A. H. Oliveira, et. al. *História Vol.1.* Ministério da Educação, Lisboa, 1979, p. 49.
[16] MEDINA, João, et. al. *História de Portugal Vol. 3 – Dos Tempos Pré-Históricos Aos Nossos Dias*. Clube Internacional do Livro, Lisboa, 1997, p. 48.

se às margens do rio Guadalete ao longo de sete dias, culminando na vitória de Tarik entre 17 e 19 de julho, e no desaparecimento de Rodrigo[17].

Entre os anos de 711 e 712, conquistam-se predominantemente terras ao Norte, na região de Toledo e serranias centrais. Os ricos despojos enviados ao emir fazem com que o próprio chegue a Espanha em 712[18]. Musa ibn Nosseyer ocupa então as cidades de Medina Sidónia, Carmona, Sevilha e Mérida, tendo as últimas duas resistido a cercos que se prolongam por meses. Já no verão de 714 triunfa sobre Saragoça, Lérida, Sória, Oviedo e Gijón, enquanto Tarik penetrava Aragão[19].

Musa vê-se obrigado a deixar a Península, mas encarrega Abd al Azir, seu filho, de conquistar o Oeste. Sob seu comando ocupam-se Múrcia, Barcelona, Girona e Narbonne. No Algarve caem Faro, Tavira, Lagos e Ipses, já a Norte do Tejo, Lisboa, Santarém e Coimbra vêm-se submetidas pelas forças islâmicas[20].

O grande conjunto de ofensivas bélicas impulsionado pela corte de Damasco dará aos poderes islâmicos instituídos o pleno domínio sobre a Península Ibérica em escassos cinco anos. O percurso realizado por Tarik, e que culmina na conquista da antiga capital visigótica, Toledo, fica conhecido como "Marcha Superior". Ao protagonizado por Musa, que se centra no Sul, chamar-se-á "Marcha Média", às expedições de Abd Al-Azir, nas quais incluem-se as invasões a Lusitânia, "Marcha Inferior"[21].

A Península, que hoje abrange Portugal e Espanha, contemplará a continuidade desta ocupação até 1249 e 1492, respetivamente[22], marcada por instabilidade e dissensões que criarão diferentes períodos de governo que se vão alterando conforme as mudanças sociais, políticas, económicas e religiosas do território e das zonas que sobre ele assumem alguma influência. Observar-se assim o momento inicial de dependência de Damasco, a fundação do emirado de Córdova, a sua elevação a califado, a ocupação Almorávida e Almóada, além dos sucessivos períodos de Taifas que interrompem a continuidade dos poderes centralizados[23].

---

[17] MACÍAS, Santiago. *op. cit., loc. cit*.; HERCULANO, Alexandre. *História de Portugal – Desde O Começo Da Monarquia Até O Fim Do Reinado De Afonso III*. Bertrand, Amadora, 1980, p. 88.
[18] HERCULANO, Alexandre. *op. cit*., pp. 88 e 89.
[19] GAMITO, Teresa Júdice. *op. cit*., p. 17.
[20] MACÍAS, Santiago. *op. cit., loc. cit*.; MEDINA, João. *op. cit*., p. 50.
[21] GAMITO, Teresa Júdice. *op. cit., loc. cit.*
[22] MEDINA, João. *op. cit*., p. 62.
[23] MACÍAS, Santiago. *op. cit*., pp. 418-429.

1.3. GÊNESE DA RECONQUISTA

No enclave de Cangas de Onís se constituirá um pequeno Estado que emerge como reduto da resistência perante o invasor. Pelágio, membro da nobreza visigótica e antigo partidário de Rodrigo, que após a queda de Toledo refugia-se nesta região, surge como líder do movimento, acolhendo outros godos que se haviam espalhado pelas terras hispânicas[24].

O primeiro confronto acontece na batalha de Covadonga, em cerca de 722, evento que marca simbolicamente o início do processo que ficaria conhecido como Reconquista, cujo objetivo principal era a expulsão dos muçulmanos da Península. A luta fortaleceu-se no ardor religioso, com algumas vitórias que marcam o reinado de Pelágio. Favila, seu filho e sucessor, governa apenas dois anos, mas no reinado seguinte, de Afonso I o "Católico", a Reconquista alcança a Galiza e o Douro, culminando na tomada de Astorga e Leão. Posteriormente, aquando de uma entrada em Portugal, conquistam-se Braga, Porto, Viseu e Chaves[25].

1.4. PRIMEIRA TOMADA DE SILVES

Em 1179 é emitida a bula *Manifestis Probatum* que, trinta anos após a fundação, oficializa o reino de Portugal perante a cristandade[26]. Num período de grande fervor na luta contra o Islão o próprio surgimento do nosso país manifesta-se como fruto da Reconquista. Mais que dignificar D. Afonso Henriques (?-1185) e o seu reino, este documento assegura ao soberano autonomia na luta contra um inimigo comum, que ele assumirá empurrando as fronteiras para Sul e impondo às hostes islâmicas pesadas derrotas. D. Sancho I (1154-1211), que o sucede oficialmente em 1185[27], conservará viva esta batalha.

Em 1187 chega a notícia da queda do Santo Sepulcro, que causará a morte do papa Urbano III. A terceira cruzada, organizada por Clemente III, surge como resposta e nela participam nobres de toda a Europa, contudo aos monarcas peninsulares era recomendado que se mantivessem em

[24] MEDINA, João. *op. cit*., p. 50.
[25] MATTOSO, José (coord.). *História de Portugal – Antes de Portugal.* Estampa, Lisboa, 1993, pp. 476-479.
[26] JORGE, Ana Maria; VILAR, Hermínia. "Monarquia e Igreja – Convergências e Oposições" in AZEVEDO, Carlos (Dir.). *História Religiosa de Portugal Vol. 1.* Círculo de leitores, Lisboa, 2000, p. 311.
[27] Embora só após a morte de seu pai assuma oficialmente o trono, D. Sancho I é armado cavaleiro em 1170, quando passa a comandar o exército do reino. Já em 1172 introduz-se também na chefia do Estado. MORENO, Humberto Baquero. *História de Portugal Medievo – Político e Institucional*. Universidade Aberta, Lisboa, 1995, p. 69.

seus domínios. D. Sancho I demonstra interesse em integrar a expedição, mas temeroso perante ataques muçulmanos, decide empreender aqui mesmo uma luta tão digna quanto aquela[28].

O testamento ditado em 1188 pode indicar que nesta altura já idealizava o seu projeto de expansão. Almançor, novo emir do Magreb, estava no Norte de África onde suprimia uma revolta, ao mesmo tempo, afluíam aos portos nacionais muitas armadas que mais tarde seguiam para a Palestina. É o que ocorre na primavera de 1189, quando aportam no estuário do Tejo dinamarqueses e frísios que após negociações com o rei dirigem-se para Sul acompanhados por uma armada portuguesa, rumando a *Alcunu*. Aí, tomam o castelo de Alvor sem grandes dificuldades, partindo então para a Terra Santa[29].

Em julho do mesmo ano fundeava no Tejo nova armada, composta por 36 navios tripulados por flamengos, alemães e ingleses. No entanto, o desafio a que o soberano se propunha agora era de maior magnitude, conquistar Silves, também chamada *Xelb*. Tratava-se de uma das cidades mais populosas, ricas e bem fortificadas do Ocidente peninsular, centro de comércio e cultura florescente[30]. A 14 ou 15 de julho deixam Lisboa, seguidos pela mesma armada portuguesa incluída na conquista de Alvor, aos quais juntar-se-á um contingente que avança por terra. Quatro dias depois aportam em Portimão, prosseguindo para o cerco que fariam à cidade. A ofensiva inicia-se no dia 21 e cedo apercebem-se da dificuldade que seria transpor um sistema tão denso de fortificações, não obstante, são bem-sucedidos na tomada do primeiro cinturão amuralhado – o arrabalde. O rei chega finalmente ao arraial no dia 29 trazendo homens e mantimentos. A bravura com a qual os sitiados resistem é tamanha que os cristãos cogitam desistir da empresa[31].

No interior da cidade a água escasseava graças à tomada definitiva da couraça pelos cristãos a 11 de agosto – da qual dependia o seu abastecimento – e aí vivem-se momentos terríveis.

---

[28] MATTOSO, José (coord.). *História de Portugal – A Monarquia Feudal.* Estampa, Lisboa, 1993, p. 94; PERES, Damião, et. al. *História de Portugal Vol. 2.* Portucalense, Porto, 1931, pp. 126-129; SERRÃO, Joaquim. *História de Portugal - Estado, Pátria e Nação (1180-1415)*. Verbo, Lisboa, 1979, p. 108.

[29] *Idem, ibidem.*

[30] *"Aquela cidade foi não só o bastião da civilização muçulmana no «Extremo Ocidente» como se tornou, desde cedo, em referência cultural e religiosa, envolta por auréola de misticismo…A quase mítica proveniência de grande parte dos seus primeiros habitantes muçulmanos do Iémen…enobreceu-a, assim como por ter sido uma das últimas grandes cidades muçulmanas do Ocidente Peninsular… À magnificência da cidade associou-se, desde sempre, a presença dos seus poetas…assim como historiadores, geógrafos e filósofos que ali fizeram escola"* in GOMES, Rosa Varela. *Portugal Islâmico – Os Últimos Sinais do Mediterrâneo*. Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 1998, p. 134.

[31] HENRIQUES, António Castro. *Conquista do Algarve – 1189-1289 – O Segundo Reinado*. Tribuna, Lisboa, 2006, pp. 33-35.

Vencidos mais pela fragilidade da sua condição que pelo ardor do conflito, no primeiro dia de setembro os muçulmanos propõem a rendição[32].

No dia 3 abrem-se as portas da cidade, do interior da célebre *Xelb* sai um cortejo de moribundos que personificam a miséria, cobertos de andrajos, famintos e esgotados, à frente segue o alcaide Ibn Alî. Conhecemos, com riqueza de detalhes, os eventos que culminam na tomada de Silves graças aos relatos de um cruzado alemão que narra as peripécias do acontecimento. Ao entrarem na cidade deparam-se com um quadro desolador, a ruína estava por toda a parte e os cadáveres amontoavam-se, ainda assim, os cruzados realizam uma pilhagem que frutifica em despojos de alto valor. Após a tomada da cidade, o castelo de Albufeira e os demais a Norte e Oeste também caem. No entanto, o soberano logo volta a Lisboa, antes manda reparar as fortificações, nomeia como alcaide D. Mendo Gonçalves e como bispo o flamengo D. Nicolau (?-1191)[33].

A morte do pai de Almançor no ataque a Santarém e a queda de *Xelb* representam duros golpes para o emir, que cedo buscaria vingança. Apesar da investida frustrada de 1190, obstinado regressa em 1191 com um contingente maior. Em junho toma Alcácer do Sal, seguindo-se Palmela e Almada, por fim Silves capitula a 10 de julho do mesmo ano. Os sobreviventes saem da cidade em paz, e Almançor regressa a Sevilha vitorioso. Tais perdas levam D. Sancho I a solicitar tréguas, pouco depois, em 1195, a batalha de Alarcos estagnava a expansão cristã, marcando o apogeu do domínio almóada na Península[34].

1.5. CONQUISTA DEFINITIVA DO ALGARVE

Das mais significativas possessões a Sul do Tejo restava apenas Évora. No reinado de D. Afonso II (1185-1223) as fronteiras mantiveram-se, grosso modo, como deixadas pelo "Povoador", verifica-se apenas um ligeiro avanço até Alcácer do Sal. Já no reinado de D. Sancho II (1209-1248) ocupam-se importantes praças, no entanto, a participação efetiva do rei é contestada sendo o protagonismo das ações atribuído às Ordens militares. Em 1226 dá-se a tomada de Elvas, 1234 Aljustrel e em 1238 Mértola, Aljafar da Pena e Aiamonte. A partir de 1239 os cavaleiros da Ordem de Santiago, comandados por D. Paio Peres Correia, arrebatam também domínios na região do Algarve, como Tavira, Cacela e Salir. Além do ganho territorial para a coroa, a tomada destas cidades isolava as terras ainda sob domínio muçulmano a

[32] HENRIQUES, António Castro. *op. cit*., pp. 30-38.
[33]SERRÃO, Joaquim. *op. cit., loc. cit*.; ALMEIDA, Fortunato. *História de Portugal Vol. 1*. Promoclube, Lisboa, 1922, p. 150.
[34] MATTOSO, José (coord.). *op. cit*., p. 97; HENRIQUES, António Castro. *op. cit*., p. 49.

Ocidente, dentre elas a mítica *Xelb*, cuja conquista é reconhecida como obra-prima da campanha daquele que em 1242 é elevado a Mestre da Ordem. Ocorrido em 1239 ou 1240, o assalto a Silves frutifica graças ao engenho de D. Paio Peres Correia que forja um ataque a Estômbar para onde atrai o rei de Niebla, Aben Mafon. Estando então desguarnecida a cidade é capturada pelos cristãos[35].

A guerra civil, que opõe D. Sancho II e seu irmão D. Afonso (1210-1279), vê-se finalizada com a morte do rei em janeiro de 1248, quando D. Afonso III ascende ao trono. Embora fosse o titular legítimo da coroa portuguesa o soberano não reunia apoio unânime, portanto, logo que assume o poder dedica-se à consolidação da sua autoridade e pacificação do reino. Visita Guimarães, Braga, Ponte de Lima e Arouca, e ainda, beneficia os seus partidários com cargos ou doações. O intento era suprimir os focos de resistência e, em paralelo, ganhar apoio de alguns dos antigos partidários de seu irmão[36].

Muito provavelmente, foi numa assembleia realizada em Ourém, ainda em 1248, que o rei decide retomar a guerra contra o Islão no território nacional. É possível que a sua iniciativa visasse também atenuar as dissensões entre os nobres, encontrando um inimigo comum. Para D. Afonso III, tratava-se de uma ação prestigiosa onde ele se apresenta como digno sucessor dos reis de outrora que tanto haviam contribuído para a expansão da fé cristã, ademais veria um acréscimo das suas debilitadas finanças[37].

Contudo, o soberano de Portugal não era o único, D. Fernando III de Castela conquista importantes praças ao Islão no Sul peninsular, no fim de 1248 ocupa a capital da Andaluzia, Sevilha. Feito onde estiveram envolvidos muitos cavaleiros portugueses, incluindo o Mestre de Santiago. A informação acerca dos movimentos militares, neste segundo momento de conquista em terras algarvias, é menor e pouco precisa. Ao que parece os eventos sucedem-se de forma rápida, em 25 de fevereiro de 1249 o rei estava em Ourém, e em março, não sabemos em que dia, datava de Faro, certamente já ocupada, um diploma solene. Em abril e nos princípios de maio subjuga muito possivelmente outros castelos da região, como Porches e Albufeira. Não tardaria até que Loulé, Aljezur e outras povoações menores fossem tomadas pelas hostes cristãs[38].

[35] HENRIQUES, António Castro. *op. cit*., pp. 61-75; MARQUES, A. H. Oliveira, et. al. *op. cit*., p. 56.
[36] MATTOSO, José (coord.). *op. cit*., p. 133; MORENO, Humberto Baquero. *op. cit*., p. 111.
[37] MORENO, Humberto Baquero. *op. cit., loc. cit.*
[38] MATTOSO, José (coord.). *op. cit*., p. 134.

As principais fontes acerca destes eventos são os três documentos que o rei data de Faro, a Crónica de 1419[39] e a Crónica da Conquista do Algarve[40], porém, a cronologia mostra-se pouco fiável. De facto, as conquistas narradas são atribuídas maioritariamente a D. Paio Peres Correia, embora saibamos que este estaria em Castela desde 1242 e poucas foram as vezes que terá regressado a Portugal. Além disso, os episódios são colocados depois do casamento do rei com D. Beatriz (1242-1303), que como veremos em seguida, não se afigura possível[41].

Apesar de geograficamente surgir como prolongamento natural, e irrefutável, do território português, a conquista do Algarve trará uma longa disputa com os soberanos castelhanos. Portugal impunha-se como primeiro Estado peninsular a concluir os movimentos da Reconquista, extinguindo a soberania muçulmana nas suas terras.

A participação das Ordens militares, principalmente a dos cavaleiros de Santiago, sediada em Castela, foi vital para o sucesso das operações comandadas por D. Afonso III. Porém, a dependência por parte desta Ordem do reino vizinho, associada às pretensões do seu soberano de assumir autoridade sobre as terras algarvias, trarão um conflito que perdurará por anos[42]. Em certo sentido, podemos afirmar que a Reconquista em Portugal foi resultante de três fatores basilares: o primeiro, as ações organizadas pelo poder central personificado, neste momento, em D. Afonso III; o segundo, a atuação decisiva das Ordens religiosas, como Calatrava e Santiago, sem as quais o domínio da região far-se-ia praticamente impossível; por fim, o terceiro, o enfraquecimento sucessivo do bloco muçulmano, que facilitou a concretização dos planos[43].

[39] CALADO, Adelino (Ed. Cri.). *Crónica de Portugal de 1419*. Universidade de Aveiro, Aveiro, 1998, pp. 145-161.
[40] AGOSTINHO, Frei Joaquim de Santo. "Coroniqua de como Dom Payo Correa Mestre de Santiago de Castella tomou este reyno do Algarve aos Mouros" in *Memorias de Litteratura Portugueza*. Academia Real das Ciências, Lisboa, 1792-1814, Tomo I, pp. 84-97.
[41] HENRIQUES, António Castro. *op. cit*., p. 61; MATTOSO, José (coord.). *op. cit*., p. 134.
[42] MATTOSO, José (coord.). *op. cit*., pp. 133-134.
[43] MARQUES, A. H. Oliveira, et. al. *op. cit*., p. 56.

PARTE II

1.1. PROBLEMA DA RESTAURAÇÃO DA DIOCESE DE SILVES

As restaurações da Sé de Silves, que ocorrem em dois momentos, embora o primeiro mais se assemelha a uma fundação, são testemunhas das dificuldades que os cristãos ibéricos tiveram para reestabelecer o culto cristão nas terras reconquistadas ao Islão. Em Silves, especificamente, às adversidades veio unir-se a disputa pelo domínio do Algarve entre os soberanos de Portugal e Castela, cuja solução tardará[44].

A ocupação de territórios muçulmanos era um preceito basilar da Reconquista, mediante o qual erigir-se-ia os bispados peninsulares. Na sucessão da tomada de Silves em 1189 o bispo de Braga anexa estes territórios a sua arquidiocese, contudo, a cidade não contava com nenhuma tradição canónica, visto que nela nunca existiu diocese, nem em tempos romanos nem visigóticos. A solução encontrada foi o translado da primitiva diocese de Ossónoba, fundada entre 303 e 306, para Silves. Em dezembro de 1189 é eleito D. Nicolau como bispo, e em 1190 Clemente III sanciona a instituição da Sé que deveria depender do arcebispado de Braga. Não obstante, cedo surgem as reivindicações do bispo de Compostela, afirmando a sua real legitimidade, sendo Compostela herdeira da antiga diocese da Lusitânia, que incluía Silves tendo como metrópole Mérida. O litígio era agravado pelo facto de as disputas irromperem, territorialmente, entre os reinos de Portugal e Leão. No entanto, a queda de Silves em 1191 finaliza, da pior maneira, as dissensões vigentes[45].

Após a conquista definitiva da cidade, por D. Afonso III, torna-se possível a restauração da sua Sé, que ocorrerá por volta do ano de 1255. Contudo, a partir daí não estando submetida a Braga ou Compostela, mas sim a Sevilha, situação que perduraria até 10 de novembro de 1393, quando Bonifácio IX, em pleno Cisma do Ocidente, estabelece a metrópole de Lisboa, que tutelaria Évora, Lamego e Idanha, até ao momento dependentes de Compostela, bem como Silves que, até então, estaria integrada a Sevilha[46].

1.2. CONFLITO PELO DOMÍNIO DO ALGARVE

Se são irrefutáveis o mérito e a primazia de Portugal na conquista do Algarve, o mesmo já não se pode dizer acerca da legitimidade da coroa à posse destas terras. De facto, este território

[44] ROMERO-CAMANHO, Isabel. "La Iglesia de Silves sufraganea de Sevilla: la restauracion de un obispado medieval en medio de la lucha por el Algarbe entre Portugal e Castilla" in *Actas das I Jornadas de História Medieval do Algarve e Andaluzia.* Câmara Municipal de Loulé, Loulé, 1987, p. 131.
[45] *Idem*, pp. 131-132.
[46] JORGE, Ana Maria. "Organização eclesiástica do espaço" in AZEVEDO, Carlos (Dir.). *História Religiosa de Portugal Vol. 1.* Círculo de leitores, Lisboa, 2000, p. 192; ROMERO-CAMANHO, Isabel. *op. cit*., p. 133.

dependia, desde há muito tempo, da poderosa cidade de Sevilha, conquistada em 1248 por Fernando III de Castela. Assim sendo, era expectável que, mais cedo ou mais tarde, o soberano reclamasse o senhorio do Algarve. Para além das suas pretensões outro dado parece crucial, o tom de discórdia que pairava entre o rei de Portugal e Afonso de Castela, herdeiro da coroa, dado o seu apoio à D. Sancho II aquando da guerra civil[47].

Após subir ao trono, Afonso X reclama para si o senhorio do Algarve e de outros territórios a Este do Guadiana ocupados por Portugal. Além disso, dirige-se a Inocêncio IV para que sejam reedificados três bispados, Badajoz, Medina Sidónia e Silves. Em 1253, os soberanos parecem chegar a um acordo preliminar, onde afirma-se que Afonso X possuiria o usufruto do Algarve enquanto vivesse, tornando depois a Portugal. A fim de consolidar o pacto, D. Afonso III, embora já fosse casado, tomaria como esposa a filha ilegítima do rei, D. Beatriz. Contudo, os conflitos estavam longe do fim, cedo surge o desacordo perante a natureza da autoridade do "Sábio", que nomeia como bispo de Silves Frei Roberto (?-1261). Os protestos de D. Afonso III também não tardarão, alegando que como usufrutuário não caberia a Afonso X nomear bispos[48].

Sem embargo, entre 1255 e 1257, aproveitando de dificuldades pelas quais o sogro passava e auxiliado por outros príncipes cristãos da Península, D. Afonso III terá exercido pleno domínio da região. Já em 1266, concede foro a Silves e Faro. O nascimento de D. Dinis (1261-1325) marcará o início do processo de conclusão das dissensões. Em 1267, em Badajoz, Afonso X abdica do Algarve em nome do neto, nos mesmo termos em que havia recebido do rei de Portugal. Ordena ainda que sejam restituídas as cidades de Tavira, Loulé, Faro, Portimão, Silves e Aljezur. Por sua vez, D. Afonso III cede ao sogro Aroche e Aracena, ocupadas pelo soberano desde 1252. Ficando, deste modo, estipulado que a fronteira entre os dois reinos seria constituída pelo leito do Guadiana desde a confluência do Caia até ao mar. Curiosamente, D. Dinis, primeiro soberano após a conclusão da Reconquista, e cujo nascimento marca o fim do conflito, redefinirá trinta anos mais tarde as fronteiras no célebre tratado de Alcanizes, firmado a 12 de setembro de 1297[49].

[47] MORENO, Humberto Baquero. *op. cit*., p. 112.
[48] O´CALLAGHAN, Joseph. *El Rey Sabio – El Reinado de Alfonso X de Castilla*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1999, pp. 200-201.
[49] MATTOSO, José (coord.). *op. cit*., pp. 136-139, 151.

1.3. FUNDAÇÃO DA IGREJA

A fundação da Catedral de Silves, bem como os distintos períodos construtivos a ela associados, permanecem até ao presente momento envoltos em incógnitas. O principal motivo é a falta de provas documentais que atestem os dados de forma mais explícita, sendo, deste modo, múltiplas as possibilidades.

Cronologicamente sobressaem-se dois momentos no seu percurso. Um em 1189, aquando da primeira ocupação da cidade por D. Sancho I, e outro em 1249, quando D. Afonso III dá por concluída a conquista do Algarve. Apesar da vitória das hostes portuguesas sabe-se que este foi um tempo de grandes dificuldades, sendo a destruição deliberada de um templo pouco provável no contexto vigente. D. Sancho I nomeia como bispo D. Nicolau, como as fontes atestam, deixando evidente a fundação de uma instituição eclesiástica, não necessariamente de um templo. Embora a Crónica do rei afirme que o Povoador: "*mandou fazer Egreja Catedral, e dedicada aho culto Divino, que loguo se nella celebrou*"[50], parece-nos coerente afirmar que, muito possivelmente, pelo menos neste primeiro momento, se tenha reaproveitado o espaço já existente da mesquita da cidade[51].

Não obstante, se de facto ocorreu, a solução de Silves não era inédita. Graças aos relatos de um cruzado inglês acerca da tomada de Lisboa, em 1147, sabemos que o mesmo se passa aí: "*Foi nomeado para bispo de Lisboa um dos nossos, Gilberto de Hastings, dando o seu consentimento o rei, o arcebispo, os bispos, os clérigos e todos os leigos. No dia em que se celebra a festa de Todos-os-Santos…foi purificado o templo pelo arcebispo e quatro bispos e instala-se aí a sede do bispado*"[52].

Além do reaproveitamento material, num período onde uma grande edificação implicaria um custo financeiro e humano enorme, do qual certamente não dispunham, esta atitude representa uma das bases fundamentais da conquista cristã peninsular. Purificar o templo que representa,

[50] REYS, João Vasco. *Vozes da Pedra – Tumulária e Armaria da Sé Velha de Silves.* Câmara Municipal de Silves, Silves, 2002, p. 38.

[51] Esta tese é defendida por Pinheiro e Rosa (1908-1995) que reitera a purificação e posterior utilização da mesquita maior da cidade de Silves. ROSA, Pinheiro. *A catedral do Algarve e o Seu Cabido – Sé em Silves*. (s.n.), Faro, 1982, p.2.

[52] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. "A Sé Gótica de Silves - Os Diferentes Momentos Construtivos" in *Revista de História da Arte* n.º 9. Lisboa, 2012, p. 148.

mais que qualquer outro edifício, a cultura precedente, é um modo de reiterar a vitória religiosa e o domínio sobre a cidade[53].

Partindo dos mesmos princípios, aquando da ocupação definitiva em meados do século XIII, ter-se-á procedido de forma semelhante. Dado reverberado por José Custódio Vieira da Silva e Joana Ramôa, que afirmam: "*Esta hipótese…se nos afigura muito verossímil para o caso de Silves*"[54].

Outro elemento que o parece confirmar é o enquadramento histórico. Como sabemos, até 1267 vigorou entre os soberanos de Portugal e Castela uma dissensão associada ao domínio do Algarve. Considerando a complexidade da questão, que se prolonga por muitos anos e envolve um verdadeiro xadrez diplomático, não parece plausível que antes desta data se tenham levada a cabo obras para edificar uma catedral em Silves. A descoberta da lápide funerária com o nome de Domingos Joanes, referido como mestre da Sé em 1279, mas que possivelmente terá sido um cónego desta cátedra[55], bem como o privilégio concedido por D. Dinis em 1320, para que se gastasse mil libras nas obras do templo, surgem também como dados que viabilizam esta tese. A cronologia parece enquadrar-se igualmente com as alterações levadas a cabo na malha urbana da cidade que, de acordo com Vieira da Silva e Ramôa, destroem um antigo bairro islâmico para que na zona central fossem instaladas a Sé e a necrópole[56].

A própria igreja surge como testemunha, a cabeceira, que canonicamente é por onde têm início as obras de edificação, tratando-se assim da parte mais antiga, evidencia traços formais coincidentes com tal cronologia[57].

Assim sendo, entre outros autores, Garcia Domingues, Carlos Alberto Ferreira de Almeida, Mário Barroca, Manuel Francisco Ramos, Pedro Dias, José Custódio Vieira da Silva e Joana

---

[53] *Idem, ibidem.*

[54] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit., loc. cit.*

[55] Cf. TEIXEIRA, Francisco. "O Programa Escultórico do Portal da Sé de Silves" in *O Fascínio do Gótico. Um tributo a José Custódio Vieira da Silva*. ARTIS-Instituto de História da Arte, Lisboa, 2016, p. 151.

[56] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., pp. 147-148.

[57] "*A cabeceira da Sé de Silves ajusta -se, no desenho da sua planta e na organização dos seus volumes, a esta tipologia que…vigorou, de forma consistente, num conjunto de igrejas, de diferentes ordens religiosas, construídas pela mesma época, ou seja, pelos finais do século XIII e inícios do século XIV – coincidindo, grosso modo, com o reinado de D. Dinis. De facto, a cabeceira desta igreja algarvia é constituída por duas capelas laterais de planta retangular, de dois tramos e muros espessos, e por uma capela axial, mais larga e profunda, com um tramo reto e três panos oblíquos*" in RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 152.

Ramôa apontam, nas suas respetivas obras, o provável despontar do estaleiro silvense nos finais do século XIII ou inícios do XIV[58].

Embora enquadrada num contexto diferente, a Igreja Matriz de Sª. Mª. de Faro, que a partir de 1577 será a sede do bispado do Algarve, tem as suas obras iniciadas neste mesmo período, por ordem do arcebispo de Braga[59]. Portanto, e consideradas as respetivas particularidades, a estabilidade das cidades algarvias parecerá neste momento suficiente para que se empreendam obradouros expressivos.

Não obstante, existem perspetivas divergentes. Manuel Luís Real, baseado na análise formal do aparelho construtivo e de siglas a ele associado na secção do transepto, que crê serem testemunhas da sua antiguidade, defende que o início da construção terá ocorrido ainda no século XII, no contexto da primeira conquista de Silves por D. Sancho I[60]. Possibilidade admitida igualmente por Manuel Cadafaz de Matos[61].

1.4. LOCALIZAÇÃO E A POSSIBILIDADE DE PRÉ-EXISTÊNCIAS

De facto, a ausência de registos que testifiquem informações acerca da edificação da Sé promove uma maior liberdade no que diz respeito às possibilidades ligadas aos eventos. Para além da questão cronológica, temos também a problemática do espaço e da pré-existência, ou não, da mesquita maior da cidade islâmica.

Assim sendo, múltiplas são as teses defendidas pelos vários autores que ao longo dos últimos anos têm estudado a catedral algarvia. Questionam-se acerca da localização, ou seja, se a atual é a mesma desde a fundação ou se houve mais que um espaço ocupado, e da possibilidade da existência simultânea de duas sés, entenda-se, dois templos, um associado à antiga mesquita transformada em igreja e o outro ao espaço que conhecemos. Bem como, acerca da igreja atual ter sido edificada sobre a mesquita ou sobre um terreno diferente.

---

[58] DOMINGUES, Garcia. *Silves – Guia Turístico da Cidade e do Concelho*. Região de Turismo do Algarve, Silves, 1989, p. 34; ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *História Da Arte Em Portugal – O Gótico*. Presença, Lisboa, 2002, p. 77; RAMOS, Manuel Francisco. "Decoração Arquitetónica Manuelina na Região de Silves (Séculos XV-XVI)*"* in *Xelb* n.º 3. Silves, 1996, p. 83; DIAS, Pedro. *A Arquitetura Gótica Portuguesa*. Estampa, Lisboa, 1994, p. 111; RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit., loc. cit*.

[59] LAMEIRA. Francisco. *op. cit*., p. 3.

[60] REAL, Manuel Luís. *Perspetivas Sobre a Flora Românica da "Escola" Lisbonense. A Propósito de Dois Capitéis Desconhecidos de Sintra no Museu do Carmo*. Câmara Municipal de Sintra, Sintra, 1987, p. 530.

[61] MATOS, Manuel Cadafaz. *A Cidade de Silves num Itinerário do Século XII Por Um Cruzado Anónimo*. Távola Redonda e Câmara Municipal de Silves, Lisboa, 1999, pp. 36-37.

No centro da urbe, ponto de convergência dos mais importantes arruamentos, a Sé impõe-se a meio da colina, a sul da alcáçova do castelo, surgindo imponente como um baluarte do poder religioso, e independente do civil e militar sediado no interior da fortificação.

Instalada no meio da malha urbana do burgo silvense (Fig. 1), quase que paralela ao Arade, a sua imagem parece rivalizar com a alcáçova que surge no cimo, estabelecendo-se entre elas uma disputa subtil pelo domínio. A localização adotada parece repetir o que já acontecia em Coimbra e em Lisboa, onde as Sés românicas surgem implantadas, de igual modo, a meio das encostas viradas aos rios e impondo-se pela sua arquitetura monumental, em ambos os casos marcos basilares para o traçado urbano das cidades[62].



Figura 1 – Sé vista da Rua Direita

O reaproveitamento do espaço ocupado pelo templo religioso associado à cultura que precede a ocupação vigente parece ser recorrente, e não apenas no âmbito das conquistas cristãs na Península. Sabemos que, apesar das diferentes crenças, a noção de sagrado normalmente era perpetuada, ou seja, embora não se cumprissem os mesmos preceitos entendia-se o local de

[62] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., pp. 149-150.

culto como tal. Um dos exemplos mais notórios que temos no nosso país é Mértola, onde sob a mesquita islâmica, convertida posteriormente em igreja matriz, foram encontrados resquícios romanos. Ou seja, no mesmo local três culturas distintas que ocuparam a região realizavam os seus cultos, que pouco ou nada tinham a ver entre si.

Mária de Fátima Botão, apesar de considerar admissível esta possibilidade, afirma: "*...há que refletir um pouco sobre o que é que, ao longo de toda a Idade Média e até aos nossos dias, nela restará do período árabe, a não ser eventualmente, o local onde foi sucessivamente reconstruída*"[63].

Manuel Cadafaz de Matos, que confirma a recorrência desta prática: "*Se se tiver em linha de conta o comportamento dos cristãos conquistadores em relação a outros lugares que levaram de vencida na região do Além-Tejo*", corrobora opinião análoga, defendendo, além do espaço, a possibilidade de reaproveitamento de algumas estruturas da mesquita pela igreja que a sucede[64].

Tese igualmente apregoada pelos autores da revista Arqueologia Medieval, que defendem a reutilização da mesquita maior pelos cristãos nos dois distintos momentos de ocupação: "…*é provável que a igreja cristã tivesse mantido uma orientação semelhante à da mesquita, ou até que tenha conservado algumas das estruturas anteriores"*. Um segmento do edifício que parece atestar esta hipótese é a antiga torre sineira, situada junto ao topo Norte do transepto, e cujos silhares inferiores apresentam-se muitíssimo desgastados, sinal provável de sua antiguidade ou mesmo de uma prévia exposição aos elementos atmosféricos. "*E nessa eventualidade, não é impossível que eles correspondam ao arranque do antigo minarete da mesquita, posteriormente reaproveitado pelos construtores cristãos"*[65].

Pinheiro e Rosa, por outro lado, e apesar de admitir que a igreja tenha sido edificada no local onde anteriormente existia a mesquita, refuta quaisquer resquícios do templo islâmico. Segundo o autor: *"...os importantes elementos que da parte primitiva restam são suficientes para provar que ela é uma construção cristã de estilo cristão e ocidental"*[66].

Já Pedro Mascarenhas Júdice, afirma: "*Não deve ter sido originariamente mesquita árabe, porquanto o conjunto do edifício de arquitetura gótica indica-nos que o templo é obra de*

[63] BOTÃO, Maria de Fátima. *op. cit*., p. 30.
[64] MATOS, Manuel Cadafaz. *op. cit., loc. cit.*
[65] GAMITO, Teresa Júdice, et. al. "A Sé de Silves – Memória da Pedra*"* in *Arqueologia Medieval* n.º 5. Afrontamento, Porto, 1997, p. 280.
[66] ROSA, Pinheiro. *op. cit*., pp. 2-3.

cristãos". Segundo ele: "*Nenhuns vestígios de arte maometana lá se encontram*", dado que justifica tal proposição[67].

Rosa Varela Gomes, por sua vez, contesta absolutamente o reaproveitamento da edificação muçulmana, visto que, a igreja terá sido erigida num lugar diferente. A autora assegura que: *"…a estrutura urbana islâmica foi alterada, com a instalação da Sé e da necrópole, no centro da cidade, a partir da segunda metade do século XIII, destruindo o bairro ali existente*"[68].

José Custódio Vieira da Silva e Joana Ramôa, reiteram esta tese. Segundo eles, o templo que hoje se conhece será de fundação cristã e erguido numa zona diferente da ocupada pela mesquita maior de *Xelb*[69].

Não obstante, recentes escavações integradas às obras de repavimentação da rua adjacente ao alçado Sul revelaram duas estruturas com espessuras de 1,10/1,20m que pertenceriam a um edifício de grande envergadura (Fig. 2 e 3), e em cujas valas de fundação encontraram-se materiais arqueológicos de época islâmica. Ainda em fase de estudo, tais vestígios, que serão publicados nas Atas das Jornadas Internacionais Terra, Pedras e Cacos[70], poderão comprovar a existência da antiga mesquita sob a Sé, tal como a tradição oral silvense preconiza, até lá, porém, admitem-se as múltiplas hipóteses.



Figura 2 – Fundações sob a Sé
Fonte: Câmara Municipal de Silves

[67] JÚDICE, Pedro Mascarenhas. *A Sé e o Castelo de Silves*. Pátria, Gaia, 1934, pp. 25-26; JÚDICE, Pedro Mascarenhas. *Silves e Seus Arredores – A Região das Laranjeiras e Tangerineiras*. Ed. do Autor, Lisboa, 1937, p.8.

[68] GOMES, Rosa Varela. "Da Silves Islâmica à Silves da Expansão – a Evidência Arqueológica*"* in *Revista Monumentos* n.º 23, 2005, p. 28.

[69] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 149.

[70] Sob o título "*Novos e velhos dados sobre espaços de culto na Silves islâmica*" da autoria de Maria José Gonçalves, Carlos Oliveira e Miguel Cipriano Esteves.



Figura 3 – Vista aérea das fundações sob a Sé

Fonte: Câmara Municipal de Silves

1.5. DESCRIÇÃO GERAL DO ESPAÇO ARQUITETÓNICO

Com 25 metros de comprimento, dimensões modestas para uma catedral, a igreja possui planta longitudinal em cruz latina (Fig. 4), composta por três naves, transepto saliente de topos retilíneos, e cabeceira tripartida com abside poligonal e absidíolos retangulares. As naves, sendo a central mais alta, são delimitadas por arcos quebrados que assentam em robustos pilares oitavados encimados por capitéis, totalizando quatro tramos cobertos por estrutura tripartida de madeira (Fig. 5).

Nas naves laterais encontram-se quatro capelas, duas de cada lado, em abóbadas de berço e de planta retangular onde surgem altares com arcos e retábulos de madeira entalhada, dourada, policromada e estucada[71].

Do lado da Epístola, no primeiro tramo, encontra-se a capela funerária de João do Rego e Gastão da Ilha, cujo acesso faz-se por três degraus que solucionam o problema do desnível (Fig. 6). A cobertura é em abóbada de berço com toral e cadeia, que desponta de duas mísulas cónicas,

[71] Estes retábulos são fruto de sucessivas campanhas decorativas que decorrem no interior do templo. Cf. LAMEIRA, Francisco. *A Talha no Algarve Durante o Antigo Regime*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Exatas e Humanas da Universidade do Algarve, Faro, 1999, pp. 94, 158-159, 264, 315.

figurando no eixo um bocete heráldico. No alçado Sul, surgem duas pequenas janelas em arco quebrado, bem como, dois arcos sólios da mesma tipologia, onde estão as arcas tumulares suportadas por leões e ornadas por elementos vegetalistas, heráldicos e epigráficos.

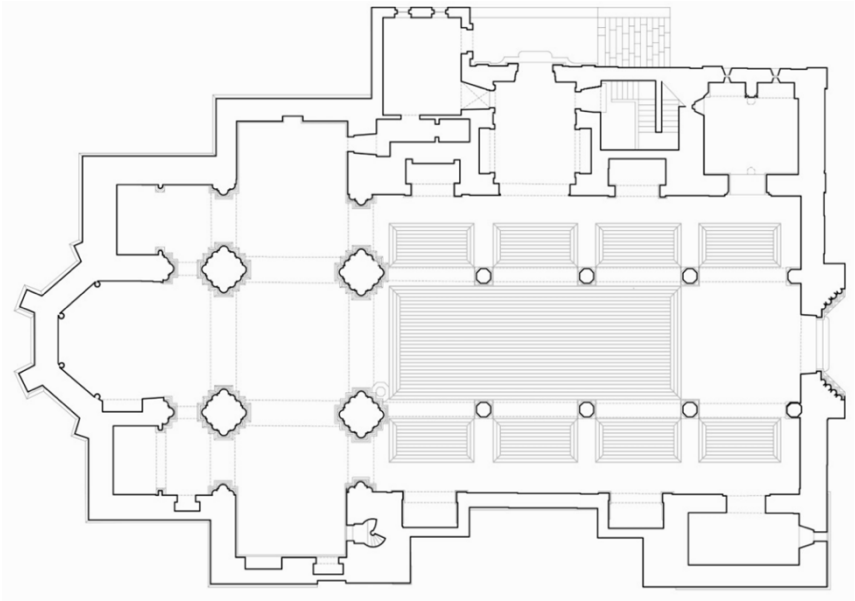

Figura 4 – Planta da Sé

Fonte: Câmara Municipal de Silves



Figura 5 – Interior da Igreja



Figura 6 – Capela Funerária de João do Rego e Gastão da Ilha

No segundo tramo enquadra-se a capela das almas, já o posterior é ocupado pelo corredor transversal, de planta retangular e cobertura em abóbada de berço. No seu alçado Leste, abre-se uma porta em arco rebaixado ornada por volutas que dá acesso à sacristia, e ainda, um arco sólio de volta perfeita onde está o túmulo atribuído ao bispo D. Rodrigo do Rego.

Já do lado do Evangelho, no primeiro tramo, surge um arco quebrado idêntico ao a ele fronteiro, através do qual acede-se à capela batismal encimada por abóbada de berço quebrado com toral e cadeia.

O transepto, tão alto quanto a nave central, é constituído por lados formalmente distintos. No braço Norte (Fig. 7), a Oeste abre-se uma porta em arco de volta perfeita, que dá acesso à chamada torre do caracol, e na parede testeira, a Norte, uma única fresta, bem como, um arco sólio quebrado, vazio, com pedra de armas no fecho onde figuram três flores-de-lis, e outro da mesma tipologia, à sua destra, mais largo e no interior do qual surge uma arca tumular com iconografia associada aos bispos (Fig. 8). No braço Sul (Fig. 9), na parede testeira, encontra-se uma grande janela de dois lumes, enquadrada por moldura tripartida de arcos quebrados e, abaixo dela, um arco sólio. Já no lado Oeste, abre-se uma entrada para o corredor da sacristia. No meio do transepto está o cruzeiro. A sua cobertura é concebida através de cruzaria de ogivas que despontam de grossos pilares cruciformes, já os braços são encimados por abóbadas de berço quebrado idênticas (Fig. 10).



Figura 7 – Braço Norte do Transepto



Figura 8 – Arcos Sólios (Braço Norte do Transepto)



Figura 9 – Braço Sul do Transepto



Figura 10 – Cobertura do Cruzeiro e do Braço Sul do Transepto

Na cabeceira, os absidíolos, com vãos em arcos quebrados marcados por intradorso cairelado de rendilhados lobolados, possuem dois tramos e topos retos e são iluminados por frestas de dois lumes rematadas por pequenos arcos trilobados. No absidíolo Norte, os capitéis do arranque do arco apresentam motivos naturais, e na cobertura de ogivas com cadeia surgem três bocetes (Fig. 11). O absidíolo Sul é coberto por uma abóbada de berço quebrado, dividida em dois tramos com toral e cadeia onde figura um brasão heráldico (Fig. 12), conservando ainda resquícios da pintura que outrora ocupou por completo esta superfície.



Figura 11 – Cobertura do Absidíolo Norte



Figura 12 – Cobertura do Absidíolo Sul

A capela-mor é coroada por abóbada de cruzaria de ogivas de dois tramos (Fig. 13), sendo o primeiro retangular e o segundo poligonal, com cadeia, onde surgem três bocetes. Aí existem capitéis e, na interceção dos dois tramos, mísulas cónicas. No lado Leste, abrem-se três pares de frestas de dois lumes rematadas por arcos trilobados, e no Norte um arco sólio de volta perfeita onde se encontra a arca tumular de um bispo (Fig. 14). Acima desenvolve-se um friso com rosetas (Fig. 51), e do lado oposto, à mesma altura, outro em forma de corda com nós (Fig. 53). Entre os blocos de pedra que revestem o chão encontram-se tampas funerárias com epígrafes e heráldica, incluindo a de D. João II (1455-1495)[72]. Esta capela comunica com as

[72] Em 1495 morre em Alvor D. João II sendo sepultado na Sé de Silves. Embora o seu corpo tenha sido levado posteriormente para o mosteiro da Batalha, permanece lá, até aos nossos dias, a sua pedra tumular. RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 82.

laterais através de arcos quebrados com dupla arquivolta assentes em colunas encimadas por capitéis (Fig. 15).



Figura 13 – Cobertura da Capela-Mor



Figura 14 – Túmulo de um Bispo (Capela-Mor)



Figura 15 – Arcos de comunicação da Abside

No exterior encontra-se, a Oeste, a fachada principal dividida em três tramos (Fig. 16). Através duma escadaria acede-se ao portal axial em arco quebrado, inserido em alfiz e composto por cinco arquivoltas, numa das quais corre um friso figurativo. Sobre o alfiz desenvolve-se um balcão, e aí existe também uma cachorrada com elementos humanos e animais. Há ainda dois contrafortes que se prolongam até ao remate, concebido em frontão com volutas onde abre-se um óculo de molduras concêntricas (Fig. 17). Ladeando o tramo central surgem duas torres sineiras.



Figura 16 – Alçado Poente

Fonte: Câmara Municipal de Silves

1.6. PROBLEMAS CRONOLÓGICOS ASSOCIADOS

Para além das questões ligadas à fundação e localização, encontramos também problemas associados à cronologia dos diferentes segmentos que compõem o espaço arquitetónico do templo silvense. Os autores parecem concordar que as obras se tenham prolongado bastante, passando por diversas vagas construtivas. Como resultado temos uma igreja pouco homogénea, e que deixa evidentes as marcas do tempo sobre a sua estrutura.



Figura 17 – Visão geral do Portal Axial

Um dado bastante importante, registado em documentação da época, é a grande atividade sísmica que atinge a região ao longo dos séculos e que faz com que a Sé necessite de intervenções sucessivas para reerguer ou reparar as partes danificadas. É o que ocorre em 1352/53, quando um abalo telúrico destrói grande parte da edificação[73]. A cidade sofrerá ainda com um forte processo de decadência. Os tempos áureos da *Xelb* islâmica haviam passado, e a conjugação de diferentes circunstâncias influenciaram para que a urbe perdesse prestígio e riqueza.

No século XV uma importante parcela da sua população parte para a Madeira, bem como vilas e localidades do litoral algarvio. No último terço da centúria, Vila Nova de Portimão assume importância comercial e política, absorvendo o protagonismo daquela cidade. O quartel-general das viagens ultramarinas transferira-se para a capital do reino, além disso, o Arade, porta de entrada e saída que permitia a circulação de embarcações e gentes que fizeram a prosperidade de Silves, assoreava-se vigorosamente, isolando a cidade que tanto havia beneficiado. Em 1577 dá-se a transferência da sede episcopal para Faro, e o declínio do burgo silvense é indubitável[74].

[73] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 151.
[74] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 82.

Assim, a Sé emerge, muito possivelmente, como a melhor materialização das vicissitudes da sua cidade. As diferentes vagas construtivas que nela podemos observar são prova do esforço que a população realizou, na luta contra a ruína, para ver a sua catedral edificada.

Mário Tavares Chicó, reitera a longa duração das obras que ainda estavam em andamento quando D. João II é aí sepultado, dada a sua morte em Alvor em 1495. Segundo o autor o projeto inicial, talvez demasiado ousado, sofre alterações, sendo assim fácil identificar: *"…a parte que ainda é do século XIV e tem maior solidez, da parte edificada no século seguinte, quando os pilares polistilos foram abandonados e substituídos por grossas colunas poligonais"*. Recorda também a influência do estaleiro da Batalha patente no transepto, apesar da cobertura diferente, e na cabeceira, com arco triunfal ornado por franjas trilobadas, acerca da qual afirma: *"…todas as nervuras das capelas…são ornadas de dois toros e têm perfil arcaizante. Os arcos torais pertencem já a um «estilo» mais recente a arrancam de feixes de colunas com belos capitéis, destinados a receber arcos de outro tipo, mais decorados e, por certo, semelhantes aos da capela-mor".* Contudo, as marcas das transformações sentem-se também na zona das naves, para ele uma das: *"…mais sóbrias e características da nossa arquitetura quatrocentista…"*, e que observa a simplificação dos pilares que já não sustentam arcos duplos ornados de toros, mas arcos chanfrados muito mais simples[75].

Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Barroca, enquadram cronologicamente a organização do portal axial e a parte baixa dos pilares virados ao transepto, pelo menos, no século XIV, tendo em conta: "…*elementos arquitetónicos, e aspeto mais antigo*". Deste modo, consideram que: *"…possa haver reaproveitamentos de obra anterior, o que nos explicaria os arcaísmos que a Sé de Silves nos evidencia".* Afirmam que as intervenções para reerguer algumas partes terão ocorrido, pelo menos, nos meados e na segunda parte do século XV, prolongando-se ainda pela época moderna. Segundo eles, a cabeceira terá sofrido alterações em meados desse século, e daí datará a cobertura abobadada, claramente inspirada na Batalha: "…*pelas armas nacionais que ostenta, pelos seus elementos arquitetónicos e pelo arco cairelado da capela-mor mostra influencias da obra de Huget".* Em relação aos fortes pilares oitavados das naves, apontam para os finais do século XV[76].

Paulo Pereira, que reafirma a morosidade da construção associada a problemas estruturais e financeiros, agravados pelos sucessivos sismos, corrobora a antiguidade da cabeceira que,

[75] CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*., pp. 181-182, 186.
[76] ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit*., p. 77.

segundo ele, no século XIV já teria paredes erigidas faltando apenas o seu abobadamento. Este, contudo, terá ocorrido na primeira metade do século XV: *"…conforme o demonstra o perfil das nervuras e o próprio arco triunfal acairelado, já debaixo da influência do estaleiro da Batalha"*. Logo em seguida, ter-se-á finalizado o sistema abobadado do absidíolo Norte, com cruzaria de ogivas em dois tramos, todavia necessitavam ainda de cobertura o absidíolo Sul e o transepto, o que para Pereira acontecerá já nos tempos de D. Afonso V (1432-1481). A abóbada em berço quebrado que cobre o transepto, e que diz respeito a outra tipologia arquitetónica, foi uma opção: *"…certamente propositada pois procurou conferir maior leveza estrutural à parte da edificação que tinha à sua ilharga uma abside de cobertura mais frágil e delicada"*. Já em relação aos pilares das naves, recorda a possibilidade de terem sido erguidos entre 1470 e 1490[77].

José Custódio Vieira da Silva e Joana Ramôa, concordam que na cabeceira (Fig. 18) são encontrados os resquícios mais antigos. Segundo eles, os capitéis das zonas mais baixas, como dos arcos que fazem a comunicação entre a capela-mor e os absidíolos que a ladeiam, nos seus elementos vegetalistas, testificam as primeiras décadas do século XIV[78].



Figura 18 – Exterior da Cabeceira

[77] PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. 1*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995, pp. 418-419.
[78] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., pp. 152-154.

Os autores asseguram a possibilidade do sistema abobadado que cobre a capela axial e a lateral esquerda ter sido concebido já nos tempos de D. Afonso V, que reina de 1438 até a sua morte em 1481.*"Para isso aponta, de forma definitiva, a colocação de delicados caireis a ornar os arcos de entrada nas três capelas, ornamento que surge pela primeira vez em Portugal na capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha".* Esta intervenção será fruto da necessidade de reparar os danos causados pelo grande sismo de 1352/53, que destrói parte da sua estrutura, como evidencia a carta régia de 20 de março de 1443, que assegura a doação dos resíduos do Algarve para as obras da igreja, durante dez anos. Ao contrário do que diz Paulo Pereira, Silva e Ramôa entendem a cobertura do absidíolo direito como fruto da fábrica inicial da Sé, que dirá respeito às primeiras décadas do século XIV. O cruzeiro, coberto por cruzaria de ogivas, é marcado por espessos pilares polistilos que podem indicar um plano inicial de realizar uma estrutura mais complexa, como uma torre-lanterna por exemplo, ou mesmo o abobadamento das naves. As abóbadas de berço quebrado nos braços do transepto, e o emprego de ogivas apenas no cruzeiro, podem indicar: *"...soluções muito próximas das que, por meados do século XIV, se haviam utilizado nas igrejas alentejanas da Flor da Rosa, no Crato, e da Boa Nova, em Terena".* Contrastando com a imponência da cobertura surge a marca de simplicidade volumétrica do corpo do transepto, cuja inspiração presumem ser, mais que o transepto da Batalha como indica Chicó, o da Igreja da Graça em Santarém, realizado nas primeiras décadas do século XV. As três naves que compõem o corpo do templo, marcadas também por alguma austeridade, são para os autores fruto da campanha decorrente já no reinado de D. Manuel I (1469-1521). Por fim, em relação aos capitéis do portal axial afirmam que: *"...permitem visionar um tipo de decoração vegetalista de grande rigor naturalista e com cabecinhas entre folhagem, que descende diretamente, segundo pensamos, do trabalho de Afonso Domingues no Mosteiro de Santa Maria da Vitória"*[79].

Pedro Dias, defende que as três capelas da cabeceira, o transepto, o portal principal e, possivelmente, as paredes laterais ou parte delas, enquadram-se cronologicamente no século XV. Já referente ao reinado de D. Manuel I dirá respeito os arcos quebrados e pilares polistilos das naves, tese defendida por Vieira da Silva e Joana Ramôa. Dias identifica o modelo na Igreja de Soure, datada de 1490, assegurando ainda que a este período corresponderá também a cobertura em madeira. O autor afirma que: *"A obra, de facto, não foi projetada de um jato, e muito menos rapidamente construída. Ficou pelo transepto, por falta de interesse ou por falta*

[79] *Idem, ibidem.*

de meios, pensando nós que deve ter sido projetada com desusada grandeza e que o seu mestre pensava dotar o corpo de um abobadamento, à maneira da Batalha"[80].

Manuel Francisco Ramos, afirma que dos finais do século XIII ou inícios do XIV, será a planimetria geral da igreja, as partes baixas da cabeceira, e os arcos de comunicação entre a capela-mor e os absidíolos: *"...em cujos capitéis se nota ainda a rudeza e estilização dos motivos em crochets, característicos do Trezentos".* Dado reiterado por Silva e Ramôa que localizam esses capitéis na primeira década do século XIV, diferente da proposta de Pedro Dias, que define cronologia mais avançada. Já ao século XV dirão respeito, de intervenções ocorridas durante o reinado de D. Afonso V, as partes altas e o sistema de abóbadas da cabeceira, os pilares oitavados das naves e, muito provavelmente, parte do portal principal, tendo as mais importantes obras decorrido entre meados dos anos 40 e os anos 70. Em relação aos pilares das naves, assume posição divergente de Silva, Ramôa e Dias, que os situam no reinado de D. Manuel I. Acerca da fachada principal afirma: *"...pouco tendo verdadeiramente do estilo manuelino, ao contrário do que por vezes se diz, contém em si a contradição estilística e decorativa que marcam a época da transição do rei «Africano», de sobriedade e contenção, mas também de arrojo e pujança figurativa".* Já o portal, com vão recortado em cinco arquivoltas, terá grande inspiração nos portais da mesma tipologia, populares no século XIV, período onde vigora de igual modo o uso de pórticos inscritos em gabletes triangulares ou em corpos retangulares, como é o caso, tendência que perdura até ao século XV. Para o autor, de meados desta centúria serão os: *"maltratados capitéis cuja decoração não oferece dúvidas"*[81].

Na revista Arqueologia Medieval os autores apontam para finais do século XIII a abertura das fundações da igreja. Como já referido, todo o processo de construção avança lentamente e em meados do Trezentos a parcela edificada contava apenas com a cabeceira e o transepto, composto por dois braços com características formais distintas, que evidenciam as marcas das intervenções que afetam a estrutura. Na década de 40 do século XV a igreja está reduzida a ruínas, como testifica a supracitada carta régia de 1443[82], despontando então uma nova fase construtiva, caracterizada pela influência da Batalha trazida até ao Algarve, muito possivelmente, por indivíduos que integraram aquele estaleiro. *"A necessidade de acelerar as obras do templo, quer devido a problemas orçamentais, quer porque a população teimasse em recordar a maldição do séc. XIII, parece ter conduzido, por outro lado, a uma simplificação*

[80] DIAS, Pedro. *op. cit*., pp. 174-175.
[81] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., pp. 83-85.
[82] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 152.

do projeto inicial, tal como ele pode ser intuído a partir da cabeceira e do transepto". A conclusão das obras terá ocorrido em 1473[83].

Maria de Fátima Botão, confirma esta mesma cronologia em relação ao século XV, citando o bispo que preside a diocese entre 1453 e 1467, D. Álvaro Afonso que nos seus relatos afirma: "*que auja muj grandes tempos que a see da djta cidade cayra e que nunca majs fora Redjficada nem havia hy outra jgreja em que se celebrasem os deujnos ofycyos*". Para além dos abalos telúricos, e como confirma a revista Arqueologia Medieval, ainda ressoavam em Silves as palavras do bispo D. Álvaro Pais (1275-1352)[84] que um século antes havia amaldiçoado a cidade, o que para a população era a razão das sucessivas desgraças sofridas, onde incluíam-se as cheias que no segundo quartel do século XV destroem a ponte sobre o Arade. *"Somos, na verdade, levados a acreditar que a população cristã, ao longo de grande parte do período medieval, se conformasse a cumprir os preceitos da sua devoção nos escombros de um antigo templo já que nenhuma outra igreja em Silves ou arredores parecia existir*", não obstante, a autora salienta apesar da omissão do bispo a existência da Igreja de Nª. Sª. dos Mártires. Reverberando o fim desta vaga construtiva aquando de 1473, embora: *"...a precariedade da construção e a sua vulnerabilidade a condições naturais adversárias não permitam que o templo se mantenha erguido por muito tempo"*[85].

De facto, o destino dramático da igreja parecia não ter fim. Sucedem-se novos terramotos dos quais o de 1755 será o mais avassalador, causando o colapso, entre outras estruturas, duma capela do século XVI[86]. Já no século XVIII, empreendem-se novas obras, tanto de reestruturação como de ornamentação. A fachada principal é modificada e a sua torre sineira direita, finalizada em 1761[87], assume definitivamente o formulário barroco. Realiza-se ainda a entrada lateral no alçado Sul, datada de 1781, e grande parte do trabalho retabular[88] no interior do templo.

---

[83] GAMITO, Teresa Júdice, et. al. "A Sé de Silves – Memória da Pedra*"* in *Arqueologia Medieval* n.º 5. Afrontamento, Porto, 1997, pp. 282-284.

[84] "*Era homem culto, autor de vários trabalhos, entre os quais «Do Poder Papal» e «Colírio da Fé contra as heresias»"* in DOMINGUES, Garcia. *op. cit*., p. 34; COSTA, Joaquim Luís. "Luxúria e Iconografia na Escultura Românica Portuguesa" in *Medievalista* n.º 17. Instituto de Estudos Medievais - FCSH-UNL, Lisboa, 2015, p. 4.

[85] BOTÃO, Maria de Fátima. *op. cit*., p. 30.

[86] GOMES, Rosa Varela. *Silves (Xelb) – Uma Cidade do Gharb Al-Andalus – Arqueologia e História (séculos VIII-XIII)* Vol.5. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1999, p. 1046.

[87] ROSA, Pinheiro. *op. cit*., p. 8

[88] Cf. LAMEIRA, Francisco. *op. cit*., pp. 94, 158-159, 264, 315.

A análise dos modelos estilísticos é, em alguns casos, indício contundente para definir cronologias. Todavia, em meio a múltiplas hipóteses, não cremos ser possível apontar uma absolutamente irrefutável em todos os seus aspetos.

PARTE III

1.1. GÓTICO PORTUGUÊS

1.1.1. Os primórdios do formulário:

Mais que mera conceção física, a arquitetura, bem como as demais obras de arte tangíveis, surge como forma evidente da materialização de ideais, modelos e conceitos artísticos, mas também, culturais, sociais, políticos e económicos, que distinguem os diversos períodos da História e individualizam as vagas estilísticas a eles associadas.

Com o gótico não foi diferente, quando em meados do século XII[89] desponta a constituição do novo formulário na França Setentrional, observam-se igualmente grandes mudanças na forma como as pessoas entendiam e vivenciavam a sua existência. Preceitos que envolviam a vida religiosa e comunitária começam a tomar novos rumos e a arte é influenciada pelos ventos de mudança. Contudo, é preciso ter em conta que se trata de uma construção natural e progressiva. Apesar da designação carregada de sentido pejorativo, concebida nos alvores do renascimento italiano, o gótico mostrar-se-á bastante fecundo. Em inícios do século XIII encontra-se já difundido por toda a Europa Ocidental, vigorando, grosso modo, até ao início do XVI[90].

Com uma população maioritariamente camponesa, o Velho Continente propiciava uma fixação de predomínio rural. A este espaço, em mosteiros e castelos senhoriais, estavam restringidos o saber e o poder, contudo, irrompe um movimento que trará às cidades o protagonismo. *"A ambição dos grandes bispados, sedentos de grandiosas catedrais funcionando como sés episcopais, foi a primeira indicação do despertar do orgulho cívico nos burgos e nas cidades"*. Símbolo por excelência da cultura urbana, as catedrais assumiram importante papel na malha das cidades, entendidas como polo basilar e emblema de mudança. Elas: *"...propiciavam aos fiéis o vislumbre de um mundo diferente…os fiéis que se entregavam à contemplação de tanta beleza podiam sentir que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino para além da matéria"*[91].

Apesar das suas manifestações em múltiplos contextos, como castelos, paços ou edifícios civis, que contemplam diferentes níveis de absorção dos valores estilísticos, a verdadeira marca do género artístico será efetivamente a catedral, que além disso é uma das mais distintas imagens

[89] GOMBRICH, E. H. *A História da Arte.* Público, Lisboa, 2005, p. 185; ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit*., p. 11.
[90] BAZIN, Germain. *História da Arte – Da Pré-História aos Nossos Dias*. Bertrand, Venda Nova, 1992, p. 148; ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit., loc. cit*.; PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. 1*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995, pp. 335-336.
[91] GOMBRICH, E. H. *op. cit*., pp. 189 e 207.

de todo o mundo medievo, perdurando no imaginário coletivo até hoje. "*A catedral gótica é a representação mais forte e mais vasta do sentimento medieval. O misticismo e a escolástica, essas duas grandes forças vitais da Idade Média, que aparecem geralmente como inconciliáveis, estão assim intimamente unidas*"[92].

Saint-Denis é a grande inspiração para o modelo gótico, que beneficiará do estímulo que a intensa rivalidade entre bispos, que tentavam suplantar-se mutuamente, propiciava. Do românico pouco restará, contudo, a planta em cruz latina, orientada a Este, com três ou cinco naves, é conservada. A novidade fixa-se num conjunto de elementos e técnicas que combinados criam a tipologia, entre os quais figuram: o arco quebrado, cuja verticalidade faz com que o peso exercido seja menor, a abóbada de cruzaria de ogivas, que funciona como um esqueleto de pedra que pode ser preenchido com materiais mais ligeiros, sendo mais leve e flexível, e o arcobotante, que permite a transmissão de peso para o exterior através de contrafortes, possibilitando maior verticalidade[93].

1.1.2. A chegada do gótico a Portugal:

Quando em 1153 S. Bernardo de Claraval aceita enviar monges para fundar em Portugal o Mosteiro de Alcobaça, lançam-se as sementes do modelo gótico no nosso país. O estaleiro, que tem início em 1178, e prolonga-se até 1223, quando se dá a transferência dos monges, apesar do claustro que só desponta em 1308, será o primeiro a assimilar este novo modelo[94].

À sobriedade imposta por S. Bernardo, que renuncia a exuberância ornamental, aliam-se a grandiosidade de proporções e a originalidade de algumas estruturas que fazem de Alcobaça marco fundamental na adoção do formulário. O mosteiro testifica indubitavelmente o ideal da Ordem Cisterciense, concretizado numa arquitetura: "*antes grave e eloquente do que pobre, simples ou modesta*"[95].

Em 1218, quando a igreja monástica se encontrava já em fase final, desponta em Coimbra outra obra que marcará igualmente os alvores do gótico em Portugal, trata-se do Claustro da Sé Velha daquela cidade, produção de caráter notável, possivelmente dirigida por mestres castelhanos ou

---

[92] WORRINGER, Wilhelm. *A Arte Gótica*. Edições 70, Lisboa, 1992, p. 135; BELCARI, Riccardo; MARRUCCHI, Giulia. *A Grande História da Arte – Arte Gótica*. Público, Lisboa, 2006, p. 71.

[93] PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit*., pp. 340-343; CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*., pp. 9-10; AFONSO, Luís. *O Gótico Português – História da Arquitetura*. Universidade Lusófona do Porto, Porto, 2013, p. 15.

[94] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *História da Arte Portuguesa – Época Medieval*. Universidade Aberta, Lisboa, 1995, p. 115-117; PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit*., pp. 345-348.

[95] GUSMÃO, A. *A Real Abadia de Alcobaça*. Horizonte, Lisboa, 1992, p. 21, cit. por MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 117.

leoneses, que aí confirmam influências estilísticas bastante avançadas. Évora, mais ao Sul, também será palco da assimilação destes novos processos construtivos e valores estéticos, que começam a permear a sua catedral, outra obra fulcral para a difusão do modelo[96].

Apesar de não se terem manifestado entre nós, nesta fase inicial, estaleiros monumentais, como acontece em outras partes da Europa, onde catedrais grandiosas são erigidas, cabe salientar o facto de a afirmação do novo estilo encontrar em duas obras catedralícias pontos basilares. Não obstante, existem outros ensaios, embora de alcance mais restrito, que permitem acompanhar o desenvolvimento progressivo do gótico, entre eles destacam-se: as abóbadas da torre-lanterna da Sé de Coimbra e das torres da Sé de Lisboa, e a cobertura da Igreja de S. João de Alporão em Santarém[97].

O gótico coincide com o momento da afirmação literária portuguesa, com a constituição coesa do território nacional, paralelo a um período de transformações profundas onde o polo do poder político é transferido para Lisboa, e a fixação comunitária verifica-se já predominantemente sobre a mancha atlântica, dado aliás reiterado pela geografia da arquitetura gótica no nosso país. D. Afonso III, que dispõe de saber, poder e meios até então inéditos em Portugal, responsável pela unificação do reino, que passa a compreender as terras a Sul, promove o desenvolvimento duma cultura secular, cavaleiresca e cortesã. Trata-se de um tempo fecundo para a poética e música, congruente também com as alterações sociais que a eminente vida urbana propiciava um pouco por toda a Europa, onde irrompe a valorização da administração e do Direito. Criam-se, assim, as condições para que, entre nós, a arte gótica se afirme plenamente durante o reinado deste soberano[98].

1.1.3. A manifestação do modelo mendicante:

Ao longo do século XIII, desenvolve-se na Europa de forma progressiva o modelo de vida monacal difundido pelas Ordens Franciscana e Dominicana, que apregoam, em parte, os valores da anterior reforma cisterciense, baseados na humildade, austeridade na vida da comunidade, renúncia dos bens materiais, sobriedade artística, etc. A novidade, contudo, encontra-se no meio onde se fixam, visto que, as anteriores Ordens monásticas, como a Beneditina e a Cisterciense, implantavam-se em contexto rural, optando por zonas ermas do campo. Os mendicantes, por

[96] AFONSO, Luís. *op. cit*. p. 15; MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., pp. 117-118; PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit*., pp. 353-356.
[97] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit., loc. cit.*
[98] ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit*., pp. 11-13.

sua vez, fá-lo-ão em quadro urbano, onde acham o seu alvo preferencial de atuação, as populações marginais das cidades mais densamente habitadas[99].

A sua chegada a Portugal data do final do primeiro quartel do século XIII, durante o reinado de D. Sancho II, e a eles devem-se importantes mudanças na vivência religiosa dos leigos, a quem pregam a prática de virtudes individuais e instruem com base na teologia. No entanto, será no decorrer do reinado de D. Dinis (1279-1325)[100] que a sua afirmação se fará mais evidente. Este é um período importante para o povoamento do território, e as Ordens terão aí um desempenho fundamental. Os finais da centúria marcam também o momento onde os primitivos eremitérios, muito simples, são substituídos pelas imponentes igrejas góticas. É então que surgem as casas franciscanas do Porto, Santarém e Estremoz, e dominicanas de Elvas e Vila Real, além dos conventos femininos de Sª. Clara, em Santarém, Sª. Clara de Vila do Conde e Sª. Clara-a-Velha de Coimbra[101].

De facto, os mendicantes vão dominar o panorama religioso da arquitetura gótica portuguesa, difundindo um formulário sóbrio, elegante, homogêneo e com soluções arcaizantes de cariz conservador. Como recordam Maria Adelaide Miranda e Vieira da Silva, a: *"…obediência a um programa construtivo muito definido, responsável pela maior parte das construções portuguesas dos séculos XIII e XIV, permitiram a M. Chicó classificá-lo de mendicante*"[102].

Entre as suas principais características figuram: a utilização da planta em cruz latina, com transepto bem pronunciado, de três naves e cabeceira de três ou cinco capelas escalonadas, a combinação volumétrica, onde figuram naves de diferentes alturas, e a verticalidade acentuada no interior dos templos, mais evidente do que aparenta exteriormente, e patente na amplidão e pouca compartimentação do espaço. Há ainda, o emprego de sistema abobadado apenas na zona

[99] SILVA, Jorge Henrique Pais. *Páginas de História da Arte – Artistas e Monumentos Vol. 1*. Estampa, Lisboa, 1993, p. 33; MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 119; PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit*., pp. 369-370.

[100] Neste período: "*A cultura portuguesa afirma-se em ricas manifestações literárias e no ensino universitário. É também, durante este reinado que, entre nós, a arquitetura ganha peculiares acentos portugueses, como o nosso gótico mendicante evidencia*" in ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit*., p. 13.

[101] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit., loc. cit*.; SERRO, Luís. *Arquitetura no Período Gótico em Portugal – Influência Mendicante e da Ordem de Cister*. Universidade Lusíada, Lisboa, 2010, p. 200; PIJOAN, José. *História da Arte Vol. 4*. Alfa, Lisboa, 1972, pp. 62-63.

[102] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit., loc. cit*.; Cf. PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit.,* pp. 371-373.

da cabeceira, sendo as naves e transepto cobertos por madeira, salvo poucas exceções, e a feição simples dos elementos ornamentais, vegetalistas e de tendência naturalista[103].

A magnitude da aceitação do modelo mendicante em Portugal testifica-se na adoção das suas soluções pelas mais variadas Ordens, que beneficiam da simplicidade e economia dos processos aliados à imagem de sobriedade. Esta influência verifica-se em igrejas templárias (Santa Maria do Olival em Tomar), hospitalárias (Leça do Balio no Porto), carmelitas (Lisboa), dos agostinhos (Nossa Senhora da Graça em Santarém), cistercienses (Santa Maria de Almoster e São Dionísio de Odivelas), igrejas paroquiais (matriz da Lourinhã e São João Batista em Tomar), além de catedrais, como a Sé de Évora, da Guarda e de Silves[104].

Este é um traço distintivo da nossa arquitetura gótica. Enquanto no resto da Europa a norma vigente dita a aproximação das igrejas monacais ao modelo episcopal, por aqui observamos o contrário, são as catedrais que replicam o formulário monástico[105].

O Mosteiro de Sª. Mª. da Vitória, que nasce de um voto realizado por D. João I nas vésperas da batalha de Aljubarrota, em 1358, e cuja edificação desponta, muito provavelmente, no ano seguinte, é um dos mais importantes estaleiros medievais portugueses. Não obstante, e apesar de entregue aos dominicanos, por interferência do Dr. João das Regras e do Frei João Lampreia, a obra assumirá uma estética distinta da difundida pela Ordem mendicante que acaba por integrar. *"…o rei não lhes tolerou qualquer ingerência na planificação e desenvolvimento das obras. Era uma construção que o monarca queria inteiramente à sua vontade, de molde a manifestar não só a gratidão do voto cumprido mas também a magnificência e os direitos adquiridos de um rei que acedera ao trono em circunstâncias absolutamente excecionais"*[106].

Afonso Domingues (?-1402), primeiro mestre do empreendimento, era proveniente de Lisboa. Certamente conhecedor da obra realizada na charola da Sé da sua cidade, aplicou na Batalha, em especial na cabeceira, soluções e elementos arquitetónicos que aquela empreitada introduz no gótico português. Ele será responsável pelo planeamento geral do complexo monástico,

[103] SILVA, Jorge Henrique Pais. *op. cit*., p. 34.
[104] SILVA, Jorge Henrique Pais. *op. cit., loc. cit*.; MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 120
[105] CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*., p. 178.
[106] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., pp. 126-127; Cf. PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit*., p. 397.

tendo erguido ainda parte dos muros da igreja, da Casa do Capítulo e duas alas do Claustro Real[107].

1.1.4. O tardo-gótico português:

Quando em 1402 Domingues morre, a obra fica a encargo de Huguet, mestre estrangeiro que aí opera até 1438. Inicialmente, dá continuidade aos trabalhos, concluindo a igreja, o claustro, o dormitório, o refeitório e a cobertura da Casa do Capítulo. O projeto inicial é alterado e, a pedido de D. João I, planeia e concebe a Capela do Fundador, idealizada como panteão real. Contudo, Huguet não apenas finaliza partes do projeto, mas modifica-o introduzindo novidades que transformarão, mais que o estaleiro da Batalha, todo o cenário do gótico português[108].

Se nas naves completa a cobertura de Domingues, na fachada da igreja imprime um formulário de carácter europeu integrado ao denominado tardo-gótico, que se manifesta pela primeira vez no nosso país. Aí figuram elementos que definirão a nova estética: longos arcos cegos que ritmam o corpo central, platibandas rendadas, apoiadas sobre cornijas de pequenos arcos quebrados que percorrem todo o perímetro do edifício, complexificação dos suportes, como pilares e colunelos, e sistemas intrincados de nervuras. Bem como, cogulhos nos coruchéus, arcos contracurvados, janelão no eixo central, que substitui a habitual rosácea, e ainda o portal principal que possui um programa iconográfico inédito em Portugal. Os autores parecem concordar que, de facto, são os elementos ornamentais e acabamentos que melhor distinguem o novo modelo. Empregam-se motivos heráldicos, vegetalistas, principalmente nos capitéis, cujos cestos assumem feição singular, e retoma-se a figuração alegórica e narrativa[109].

Na Casa do Capítulo, que possivelmente teria cobertura apoiada em colunas, Huguet lança uma audaciosa abóbada estrelada, autónoma, e de notável qualidade técnica. A Capela do Fundador, por ele projetada, recebe estrutura semelhante. As Capelas Imperfeitas, que também são de sua autoria, e surgem como projeto de D. Duarte, não chegam a ser concluídas por conta da morte súbita do rei. O formulário tardo-gótico, que marca esta segunda fase, era então denominado "ao modo de Inglaterra", dada a inexistência da perceção de que se traria de uma fase final[110].

---

[107] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., pp. 120-127; CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*., p. 156; PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit*., p. 398.
[108] CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*., p. 157; PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit*., pp. 398-403.
[109] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., pp. 127-128; AFONSO, Luís. *op. cit*., p. 43.
[110] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 128; AFONSO, Luís. *op. cit*., p. 48.

A dimensão do empreendimento batalhino faz dele um verdadeiro laboratório de formas, uma escola de oficiais e núcleo que emana as opções técnicas e estéticas, que se afirmam, então, em obras como as Igrejas da Graça de Santarém e do Carmo em Lisboa, e as Sés da Guarda e de Silves. Note-se, contudo, que apesar da subordinação ao modelo da Batalha, impera um tom de heterogeneidade visto que quase todos recebem elementos sobre estruturas pré-existentes[111].

Todavia, o que melhor parece caracterizar o tardo-gótico é a nacionalização e regionalização de um formulário que se emancipa. *"Em Portugal, país periférico, «culturalmente ístmico per eccellenza», o tardo-gótico assumiu-se na complexidade de elementos provenientes de diversa origem que se juntaram a outros (talvez até mais importantes) de índole tipicamente nacional".* Daí provirá, mais tarde, o manuelino*[112]*.

A segunda metade do século XV testemunha a coexistência de duas correntes opostas, uma associada à segunda fase da Batalha, e outra completamente nova, quase sem ornamentação e de grande sobriedade, que apesar da disparidade com a primeira surge também em Sª. Mª. da Vitória. Fernão d´Évora, que comanda a terceira fase do estaleiro, concebe o Claustro de D. Afonso V, que adota um estilo "chão", com galerias em arcos quebrados, dois pisos, sendo o segundo coberto por madeira, alçados harmoniosos e acabamento técnico primoroso (Fig. 82). Esta estética influenciará um conjunto de edificações concebido durante os séculos XV e XVI[113].

1.2. CABECEIRA

1.2.1. Capitéis vegetalistas:

À primeira fase de catedrais que se edificam em Portugal, onde incluem-se as de Coimbra, Lisboa e Porto, segue-se uma mais tardia que contempla as Sés de Viseu, Lamego[114], Évora e Silves. Diferente das duas primeiras, onde terão prevalecido soluções românicas, hoje impercetíveis dadas as alterações ao formulário inicial, a Sé de Évora adota, como já referido,

[111] VIEIRA da Silva, José Custódio Vieira. *O Tardo-Gótico em Portugal – A Arquitetura no Alentejo*. Horizonte, Lisboa, 1989, p. 41.
[112] *Idem*, p. 17.
[113] AFONSO, Luís. *op. cit*., p. 50.
[114] O complexo catedralício da Sé de Lamego, que começa a ser edificado a partir de meados do século XII e observa sucessivas etapas construtivas, será profundamente transformado pelas intervenções que ocorrem entre os séculos XVI e XVIII. SANTAMARÍA, Eduardo. *"*La Sé Medieval de Lamego – Vías de Aproximación a un Conjunto Catedralicio Desaparecido*"* in Espaço, Poder e Memória – A Catedral de Lamego Sécs. XII a XX in *Estudos de História Religiosa* Vol. 14. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2013, p. 48.

algumas propostas da arquitetura gótica que aqui inicia o seu discurso estético. Realidade vigente também em Silves, que muito possivelmente terá identificado na congénere alentejana um importante modelo de onde procedem as suas opções iniciais[115].

A primitiva cabeceira do templo eborense, sagrada em 1308, despontará sob orientação do bispo D. Durando Pais que lidera o cabido entre 1267 e 1283. De acordo com a reconstituição realizada por Virgolino Jorge, as duas capelas mais exteriores, das cinco que a constituíam, organizavam-se em planta quadrangular. Esta parece ter sido solução recorrente em diversas igrejas conventuais e monásticas edificadas por esta altura, como demonstram: S. Francisco e Sª. Clara de Santarém, S. Domingos de Elvas, Sª. Clara-a-Velha de Coimbra e Sª. Mª. de Almoster, que, apesar das particularidades (como a existência de planta quadrangular em apenas dois absidíolos ou só no exterior) testificam a difusão dessa mesma tipologia que, deste modo, vigora em estaleiros que operam entre finais do século XIII e inícios do XIV[116].

A cabeceira da Sé de Silves assumirá formulário análogo, com dois absidíolos retangulares compostos por dois tramos que, por sua vez, ladeiam a capela axial, mais larga e profunda, com um tramo e três panos oblíquos. Em conformidade com a cronologia geral que a organização do espaço da cabeceira adota surge o conjunto de capitéis que encimam as colunas da parte baixa deste segmento, manifestando motivos e estilização característicos dos inícios do século XIV. Dado reverberado por Vieira da Silva, Joana Ramôa, Manuel Francisco Ramos e Francisco Teixeira[117], e que, aliado ao privilégio concedido por D. Dinis ao bispo de Silves em 1320 e a lápide de Domingos Johanes de 1317, fortalece, como já enunciado, a hipótese da fundação do templo entre finais do século XIII e princípios do XIV, como defendem aqueles autores, e ainda, Garcia Domingues, Ferreira de Almeida e Pedro Dias[118].

Deste modo, estes capitéis, que para Ramos expressam: *"…a rudeza e estilização dos motivos em crochets, característicos do Trezentos*"[119], advêm das campanhas iniciais que despontam no templo silvense, nesta que presumivelmente será a parte mais antiga da cabeceira do mesmo. Geralmente constituídos por elementos vegetalistas que nas extremidades superiores enrolam-se em círculos protuberantes, recebem diferentes denominações como: "crochet", "colchete"

[115] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 151.
[116] Idem, ibidem; PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit*., pp. 364-365.
[117] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit., loc. cit*.; RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 83; TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 151.
[118] DOMINGUES, Garcia. *op. cit*., p. 34; ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit*., p. 77; DIAS, Pedro. *A Arquitetura Gótica Portuguesa*. Estampa, Lisboa, 1994, p. 111.
[119] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit., loc. cit.*

ou "cogulhos"[120]. Segundo Chicó, tal formulário inaugura-se em Portugal nos primeiros dois terços do século XIII, ainda em Alcobaça e outros estaleiros nacionais, sob variadas formas ornamentais. Uns são revestidos inteiramente de folhas lobuladas, outros de folhagem simples, adjacente ao corpo e repetida sucessivamente, outros ainda aparentemente acusam a influência duma fase mais madura da flora gótica[121].

Entre os mais notórios exemplos da sua utilização surgem as naves da igreja e o Claustro de D. Dinis (c. 1308-1311) no Mosteiro de Alcobaça, além do Claustro da Sé Velha de Coimbra (c. 1218-1250)[122]. Após a experiência cisterciense em Alcobaça[123], o claustro conimbricense pode também ser considerado como polo dinamizador que garante uma plasticidade bem-sucedida durante os séculos seguintes. Para Maria de Lurdes Craveiro, trata-se de um momento em que importava convocar também a natureza ao espaço religioso, assim a matriz vegetalista que desabrocha nos capitéis torna-se igualmente uma espécie de marco dos novos tempos medievais[124]. A Sé de Coimbra que foi: "…*referência maior da nossa arquitetura românica e uma obra fundamental nos desenvolvimentos deste estilo em Portugal*"[125], destaca-se novamente como verdadeira escola do estilo gótico que se começa a introduzir no contexto artístico nacional.

O conjunto de escultura arquitetónica da cabeceira e transepto da Sé de Silves, que inclui sessenta e seis capitéis, dezasseis mísulas e sete bocetes, totalizando oitenta e nove peças, revela dois grandes grupos tipológicos. Além das evidentes características formais, que os individualizam e diferenciam, a própria localização de cada um deles parece certificar tal dualidade. O primeiro e mais arcaico encontra-se, como já referido, na parte baixa da capela-mor e absidíolos laterais, e ainda, nas colunas do cruzeiro viradas para o tramo das naves, o segundo, por sua vez, sob os altos arcos que compõem o transepto. Primordialmente, portanto, trataremos do mais antigo a fim de obedecer o sentido cronológico manifesto.

Apesar da notória feição arcaizante e da predominância de ornamentação fitomórfica, denota-se certa pluralidade formal, entenda-se, além dos capitéis de crochet referenciados por

[120] Cf. RODRIGUES, Jorge. "A Escultura Românica" in PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. I*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995, pp. 267-268.
[121] CHICÓ, Mário Tavares. op. cit., p. 121.
[122] PEREIRA, Paulo. *Arte Portuguesa – História Essencial*. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011, p. 284.
[123] RODRIGUES, Jorge. *op. cit*., pp. 348-349.
[124] CRAVEIRO, Maria de Lurdes. *A Sé Velha de Coimbra*. Direção Regional de Cultura do Centro, Coimbra, 2011, p. 132.
[125] ALMEIDA, Carlos Alberto. *História Da Arte Em Portugal – O Românico*. Presença, Lisboa, 2001, p. 131.

Ramos[126], dentre os quais aliás surgem também especificidades, encontramos outros com soluções estéticas e de organização espacial distintas. Realidade que corrobora a importância da Catedral, para a qual elabora-se um programa escultórico diversificado.

Os capitéis de crochet, cuja inspiração derivará possivelmente da Sé de Évora, que muito influencia a primeira fase do estaleiro silvense[127], e onde estes abundam, assumem-se, pelo menos, sob quatro configurações. Com cogulhos lobulados, posicionados de forma alternada, uns acima e outros abaixo, e interligados por hastes ritmadas por linhas paralelas (Fig. 19); com cogulhos lobulados, alinhados, e articulados por hastes lisas (Fig. 20); com cogulhos compostos por enrolamentos, similares as volutas dos capitéis de ordens clássicas[128] (Fig. 21); por fim, com cogulhos plenamente esféricos, muito autónomos e desenvolvidos, e com lóbulos pentagonais (Fig. 22).



Figura 19 – Capitel com cogulhos



Figura 20 – Capitel com cogulhos

[126] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit., loc. cit*.
[127] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 151.
[128] BELCARI, Riccardo; MARRUCCHI, Giulia. *A Grande História da Arte – Arte Grega*. Público, Lisboa, 2006, pp. 108-112.



Figura 21 – Capitel com cogulhos



Figura 22 – Capitel com cogulhos

Os demais apresentam soluções mais diversificadas. Assim, surgem capitéis com motivos fitomórficos dispostos em duas camadas sucessivas, com folhas compostas, ou seja, múltiplos folíolos[129], muito estilizados e geométricos, marcados por certa rigidez (Fig. 23); outros, também em dois segmentos sobrepostos, porém, expressando dada herança da tipologia de crochet, com hastes triangulares delimitadas por linhas curvadas na ponta das quais desabrocham cogulhos constituídos por enrolamentos que formam uma espécie de coração (Fig. 24). Certamente de cronologia recuada serão aqueles que ostentam feição mais arcaica, com folhas lobuladas paralelas, muito hirtas, e organização compositiva pouco dinâmica (Fig. 25).



Figura 23 – Capitel fitomórfico

[129] BINGRE, Pedro, et. al. *Guia de Campo – As Árvores e os Arbusto de Portugal Continental*. Público e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisboa, 2007, p. 436.



Figura 24 – Capitel fitomórfico



Figura 25 – Capitel fitomórfico

Existem também capitéis com motivos bastante desenvolvidos, autónomos do cesto e rigorosos morfologicamente, com folhas fluídas e expressando já traços naturalistas latentes, havendo ainda representações de frutos, como cachos de uvas que despontam entre as viçosas parras (Fig. 26); capitéis com caules entrelaçados obliquamente uns em relação aos outros, com múltipla folhagem, simples e elíptica[130], onde observam-se detalhes graciosos como o rebordo dentado de alguns espécimes (Fig. 27); outros com elementos vegetais protuberantes que avançam formando vãos entre eles, ornados por rebordo ziguezagueado (Fig. 28); finalmente capitéis com motivos penatifendidos[131], similares às folhas de carvalho, que irrompem a partir do eixo axial das faces e se desenvolvem lateralmente, formando linhas visuais mais horizontais (Figs. 29). Os dois últimos modelos, instalados sob o arco triunfal da capela-mor, possivelmente terão datação mais avançada, tendo em consideração a altura a que se encontram, testificando uma fase posterior do estaleiro, talvez já do século XV.

Excetuando algumas peças que expressam configuração mais estática e trivial, que poderão ser fruto de reaproveitamento material[132], o conjunto capitelar da cabeceira da Sé comprova que aí terá operado uma oficina de certa qualidade, composta por artífices que dominam a arte de representar na pedra formulários naturalistas, produzindo elementos de plasticidade primorosa, alguns dos quais com alto rigor morfológico. A influência de centros dinamizadores importantes, como a Catedral de Évora, é outro dado expressivo que atesta a atualização dos

[130] *Idem*, p. 435.
[131] *Idem*, p. 437.
[132] ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit*., p. 77.

dirigentes da empreitada em relação às correntes artísticas, perpetuando assim motivos e técnicas em voga neste período. Há ainda incontestável multiplicidade de modelos e opções formais que enriquecem o programa de escultura arquitetónica concebido para ocupar o mais sagrado dos espaços interiores deste templo algarvio.



Figura 26 – Capitel fitomórfico



Figura 27 – Capitel fitomórfico



Figura 28 – Capitel fitomórfico



Figura 29 – Capitel fitomórfico

1.2.2. Mísulas vegetalistas e figurativas:

Como supracitado, além do formulário que identifica os capitéis da cabeceira como típicos do Trezentos[133], a própria localização testemunha este dado, pressupondo que quanto mais alto o elemento mais recente em relação aos de posição inferior, de acordo com a lógica de edificação, com ressalva para aqueles que podem ser fruto de substituição. Em Silves, cujo obradouro prolonga-se por largos anos, esta realidade denota-se com alguma clareza. Assim, tal como os capitéis sob o arco triunfal da capela axial, as mísulas vegetalistas e figurativas da cabeceira pertencerão, muito possivelmente, às obras do século XV.

A capela lateral esquerda, do lado do Evangelho, possui dois tramos cobertos por abóbada de ogivas unidas por cadeia central (Fig. 11). Esta estrutura assenta sobre seis mísulas ornadas por elementos fitomórficos, zoomórficos e antropomórficos. A primeira delas (Fig. 30), quadrangular, localizada na parede Norte junto aos capitéis do arco de comunicação com o transepto, apresenta a figura de um animal com crânio largo e focinho afunilado. De olhos amendoados, nota-se cuidada execução de detalhes como as fossas nasais e os dentes, características que permitem propor a representação de um canídeo, como um cão, lobo ou raposa. Integrados ao bestiário medieval, ao primeiro, embora possa assumir valor polissémico, associam-se principalmente conotações positivas[134], ao contrário do que acontece com as outras duas bestas. À volta da face do animal desenvolvem-se faixas que se entrelaçam formando uma espécie de arreio, passando inclusive pelo interior da boca. Na parte superior da mísula enrolam-se motivos lobulados similares aos cogulhos dos capitéis de crochet.



Figura 30 – Mísula zoomórfica

[133] *Idem, ibidem*; RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 83; RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 151.
[134] CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide (coord.). *Bestiário Medieval - Perspetivas de Abordagens*. Instituto de Estudos Medievais, Lisboa, 2014, pp. 12-26.

A mísula seguinte (Fig. 31), assim como a fronteira a mesma, é pentagonal, e ambas denotam claros sinais de intervenção, sendo, portanto, grande parte das suas estruturas fruto de substituições. Na pedra de coloração distinta houve a tentativa de replicar os motivos fitomórficos existentes.



Figura 31 – Mísula fitomórfica

As duas subsequentes, posicionadas na parede Leste, e ladeando a janela de dois lumes que aí se abre, são quadrangulares. Nelas fez-se representar as faces de dois homens, um de finos lábios, orelhas destacadas, farta barba e cabelo longo (Fig. 32), outro, de cabelo curto, cujos traços fisionómicos não se podem identificar dada a erosão (Fig. 33).



Figura 32 – Mísula antropomórfica



Figura 33 - Mísula antropomórfica

A última mísula desta capela (Fig. 34), alinhada à primeira, é, tal como aquela, quadrangular. No entanto, não possui elemento zoomórfico, mas sim cachos de uvas entre parras trifoliadas[135]. Este fruto, do qual advém o vinho, frui de grande estima por parte da sociedade medieval, que muito aprecia tal bebida, à semelhança das que a precederam, onde era ícone de Baco e Dionísio[136]. O seu consumo, sempre misturado com água à exceção de dias festivos, era recorrente mesmo em meio religioso, aliás, uma das prerrogativas para a fundação de casas cistercienses era a existência de bons solos que produzissem pão, azeite e vinho: *"os frutos da terra mais requeridos para sustento do corpo e do espírito"*[137].



Figura 34 – Mísula fitomórfica

Face à rigorosa dieta dos ingressos estava o seu consumo, que restituía as forças ao corpo debilitado. Além da função nutritiva assumia também encargos terapêuticos sendo, portanto, considerado um fármaco eficiente, razão pela qual alguns mosteiros possuíam adegas de enfermaria onde se produziam os vinhos adequados à recuperação e consolo dos doentes[138].

Mais que deleite, trata-se de uma realidade, nestes tempos: *"... a alimentação da maioria da população era baseada nos cereais e no vinho"*[139]. Sem embargo, além da grande notoriedade

---

[135] BINGRE, Pedro, et. al. *op. cit*., p. 437.

[136] "*Os gregos bebiam ao deus Dioniso para afastar as preocupações – tradição herdada pelos romanos, que chamaram seu deus de Baco. Mais tarde, torna-se componente fundamental da religião cristã*" in AJZENBER, Elza. *"*Arte e Vinho*"* in *Revista USP* Vol. 96. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012-2013, p. 81.

[137] MADURO, António Valério. "A Vinha e os Vinhos Cistercienses em Portugal na Época Moderna" in *Enomemórias – Museologia e Património do Vinho*. ISMAI, Maia, 2017, pp. 31-33.

[138] *Idem, ibidem.*

[139] "*De facto, tanto à mesa dos camponeses como nos banquetes das classes mais abastadas, fosse como acompanhamento das refeições ou simplesmente para matar a sede, o vinho estava sempre presente*" in FERREIRA, Nuno. "A Alimentação Portuguesa na Idade Média" in *Revista da SPCNA* Vol. 14, n.º 3. Lisboa, 2008, pp. 105-107.

que terá, surgem as referências e simbologias apregoadas pela tradição cristã, facto que lhe agrega ainda mais protagonismo, desde o texto onde Jesus se afirma como a videira (João 15: 5), ao momento litúrgico mais sagrado, a Santa Ceia, onde este é símbolo da aliança de Deus (Mateus 26: 26-28). Deste modo, parras e uvas figuram entre as mais recorrentes espécies vegetais representadas no formulário artístico medieval.

A capela axial, mais larga e elevada, é também coberta por abóbada de nervuras definindo um tramo retangular e outro poligonal, unidos por cadeia longitudinal no eixo (Fig. 13). Aí encontram-se oito mísulas, seis das quais de perfil quadrangular, e duas, localizadas no centro das paredes laterais, de perfil troncocónico. Esta tipologia é empregue, entre outros edifícios, no transepto da Igreja de S. Francisco de Évora, definindo obradouros que apontam para o reinado de D. Afonso V. Hipótese reforçada pela utilização dos delicados cairéis que ornam os três arcos da cabeceira, e que se inauguram na nossa arte medieval na capela-mor da Batalha com mestre Huguet[140].

As primeiras duas mísulas, uma em frente à outra, encontram-se junto aos capitéis mais interiores do arco triunfal. Ambas possuem elementos vegetalistas, uma ornada por folhas simples, algumas elípticas outras ovais, com nervuras secundárias paralelas e rebordo dentado[141], similar a folhas de macieira (Fig. 35), a outra pela representação de animais quadrúpedes, acima dos quais desenvolve-se um discreto friso concebido por cordas torcidas (Fig. 36). Não nos afigura possível a identificação precisa das espécies, que pelas características parecem ser duas distintas, contudo, propomos a hipótese de se tratar de bovídeos, equídeos ou grandes felinos. Na parte inferior das mísulas, porém, desabrocha uma grande flor que é, na realidade, o elemento que melhor se vislumbra de baixo.



Figura 35 – Mísula fitomórfica



Figura 36 – Mísula fitomórfica e zoomórfica

[140] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., pp. 151-152.
[141] BINGRE, Pedro, et. al. *op. cit*., pp. 435-436.

As seguintes são as referidas mísulas de perfil troncocónico, empregues também na Capela de S. Domingues da Igreja de Sª. Mª. de Faro. Numa delas encontram-se dois grandes leões, distinguidos notoriamente pelas volumosas jubas (Fig. 37). O primeiro, com a face virada para o altar, tem todo o corpo representado, já o segundo apenas a cabeça, como se estivesse atrás daquele, testifica-se, entretanto, o primor da plasticidade que os define, apesar de notórios erros anatómicos. O leão surgirá no bestiário medieval como ícone de força e grandeza[142], símbolo do próprio Deus, como descrito em Apocalipse (5: 5), contudo, caracteriza-se, tal como outros animais, por sua ambivalência semântica ao encarnar também valores negativos. A raiz deste duplo simbolismo é encontrada tanto em textos da Antiguidade como na Bíblia, que aclama a Cristo como Leão de Judá (Apocalipse 5: 5), mas equipara igualmente o felino a Satanás (1.º Pedro 5: 8). Além disso, emerge como ícone apotropaico sendo um guardião por excelência[143], razão pela qual possivelmente fez-se representar neste espaço, à semelhança do que ocorre com os dragões presentes no friso ornamental aí encontrado.



Figura 37 – Mísula zoomórfica de perfil troncocónico

No centro da outra mísula surgem representados dois indivíduos, o da esquerda com cabelo curto, barba, túnica e capuz com bata sobre o peito, o da direita, com rosto mais fino e indumentária semelhante (Fig. 38). Cremos, deste modo, tratar-se da imagem de clérigos reconhecidos por seus hábitos. Ladeando esta composição central surgem duas cabeças animais, à esquerda um leão, e à direita outra espécie, de face afunilada e sem orelhas visíveis. Poderá ser a representação de um ofídio, antagonista do leão e signo do mal, citado nos livros de

[142] LOPES, Patrícia. "Representações de Bestiário nos Tímpanos das Igrejas Românicas (Século XIII)" in CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide (coord.). *op. cit*., p. 72.
[143] GARCÍA, Francisco. "El León" in *Revista Digital de Iconografia Medieval* Vol. 1, n.º 2. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009, p. 33.

Gênesis (3: 1) e Isaías (27: 1). "*A caracterização das serpentes e escorpiões como animais portadores de veneno associados ao Diabo e ao mal, corrente na simbologia e na mística cristã, é evidenciada, com uma função explicitamente tipológica, nos bestiários moralistas medievais que constituem elaborações do texto alexandrino do «Fisiólogo»*"[144].



Figura 38 – Mísula zoomórfica e antropomórfica de perfil troncocónico

As demais mísulas surgem nos quatro eixos de interceção dos panos oblíquos que rematam a cabeceira, encimando colunas de base poligonal dupla ritmadas por rebordos cónicos idênticas às da cabeceira da Batalha (Figs. 39 e 40). Tipologia encontrada também na Igreja da Graça de Santarém, em S. Domingos de Elvas e S. Francisco de Évora. As duas primeiras (Fig. 41), mais exteriores, possuem elementos fitomórficos lobulados muitos similares aos dos capitéis do lado esquerdo do arco triunfal (Evangelho). Nas mais interiores (Fig. 42), por sua vez, fizeram-se representar grossos caules com folhas que se curvam para o exterior, encimados por fruto amendoado e marcado por pontilhado protuberante. Estes motivos mantêm notória semelhança com outro encontrado num dos capitéis do portal axial (Fig. 100), que posteriormente analisaremos. Sem embargo, surgem ainda cabeças humanas nas extremidades de uma das mísulas.

Ao contrário das anteriores, a capela lateral direita, a do Santíssimo, não é coberta por cruzaria de ogivas, mas sim por abóbada em berço quebrado com uma cadeia central e arco toral robusto (Fig. 12), sob o qual encontram-se duas mísulas[145]. Estas, que encerram o conjunto, e que são

[144] RAMOS, Manuel João. *"*O Pensamento Sizígio – Confronto, Combinação e Transformação nos Bestiários Medievais*"* in *Etnográfica* Vol. 1. Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Lisboa, 1997, p. 97.
[145] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 151.

pentagonais, encontram-se muitíssimo erodidas, o que impossibilita a identificação de qualquer motivo (Fig. 43).



Figura 39 – Colunelo com rebordo cónico (Silves)



Figura 40 – Colunelo com rebordo cónico (Batalha)



Figura 41 – Mísula fitomórfica



Figura 42 – Mísula fitomórfica e antropomórfica



Figura 43 – Mísula erodida

1.2.3. Escudos heráldicos e vegetalistas:

A edificação de templos podia ser promovida por qualquer entidade, desde que obtivesse o consentimento das autoridades eclesiásticas. Quem instituísse uma capela ou casa religiosa e a beneficiasse convenientemente seria reconhecido como seu padroeiro, encargo que incluíam obrigações e benefícios. Este, por sua vez, poderia ser um indivíduo singular ou uma instituição. Durante toda a Idade Média os reis foram os maiores patronos de obras religiosas, tendo usufruído da dignidade e dos efeitos políticos que daí advinham[146].

Nos grandes obradouros, onde eram empregues avultadas verbas, existia um almoxarife e por vezes um corpo burocrata de administração, composto por homens letrados e de elevado estatuto social. À frente da construção surgia o mestre das obras, que participava também na administração do estaleiro. Este, que estabelece as estratégias a seguir, é acima de tudo um técnico que define as tarefas e liga todos os trabalhadores ao programa que se pretende concretizar[147].

A Sé de Silves, empresa catedralícia dirigida pelo cabido, beneficiará também de patrocínio régio, custeando os soberanos parte do valor total da empreitada. Conhecemos as contribuições de D. Afonso III, que lhe atribui um legado testamentário[148], D. Dinis[149] e D. Afonso V[150] que

[146] DIAS, Pedro. *A Arquitetura Gótica Portuguesa*. Estampa, Lisboa, 1994, pp. 31-33.
[147] *Idem*, pp. 33-38.
[148] ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit*., p. 77.
[149] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 82.
[150] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 152; REYS, João Vasco. *Vozes da Pedra: Tumulária e Armaria da Sé Velha de Silves*. Câmara Municipal de Silves, Silves, 2002, p. 61.

lhe concedem cartas de privilégio e, mais tarde, D. Manuel I[151]. A participação da Casa Real neste estaleiro celebra-se em três bocetes heráldicos que figuram no cimo da cobertura das capelas da cabeceira.

Na capela lateral direita, que ao contrário das demais possui apenas um, tal elemento apresenta feições mais arcaizantes (Fig. 44). O escudo, de topo reto e remate inferior pontiagudo, é cingido por dez castelos, diferentes entre si, e preenchido no centro por cinco escudetes, estando os laterais posicionados horizontalmente. Atrás do brasão régio surge a cruz flordelisada de Avis, elemento heráldico exógeno introduzido por D. João I e só removido por D. João II[152]. Outro traço da singularidade deste bocete é a representação de quatro cabeças humanas nos eixos de interceção entre o arco toral e a cadeia, cuja altura e ângulos dificultam a visibilidade.



Figura 44 – Bocete com heráldica régia

Os outros escudos régios apresentam topo reto e remate inferior arredondado, com bordadura de castelos idênticos, embora de número variável (Figs. 45 e 46). Os escudetes laterais são dispostos horizontalmente, e os cinco besantes em cruz de S. André são salientes, em oposição aos do primeiro bocete onde concebem-se por incisões. Sem embargo, aqui emprega-se também a cruz de Avis.

[151] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 153
[152] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., pp. 151-152.



Figura 45 – Bocete com heráldica régia



Figura 46 – Bocete com heráldica régia

Segundo Silva e Ramôa, a presença do brasão flordelisado nos bocetes régios desta cabeceira acentua a probabilidade de as abóbadas que cobrem a capela-mor e a lateral esquerda terem sido lançadas durante o reinado de D. Afonso V. Para isso contribuem também elementos já referidos, como as mísulas troncocónicas e os cairéis dos arcos, que reiteram tal cronologia. Esta intervenção provirá da necessidade de reedificar o templo que é fortemente abalado pelo sismo de 1352/53. Para isso, são doados ao bispo, em 28 de março de 1443, os resíduos do reino do Algarve, além da isenção obtida em 1458 de pedreiros e carpinteiros servirem nas armadas para integrarem as obras da Sé[153].

O entendimento de armas nacionais representativas de um Estado não existe neste período, aí, onde a própria conceção desta instituição é diferente, figuram brasões e bandeiras dos próprios monarcas. À medida que tal conceito se forma e se começa a definir de modo mais nítido, separando o rei enquanto indivíduo e o Estado de que ele é chefe, desponta a lenta formulação de armas nacionais como hoje as conhecemos. As insígnias portuguesas, alteradas ao longo dos séculos, assumirão a definição que mantêm com D. João II, que remove a cruz flordelisada de Avis e endireita os escudetes laterais, cujo número fixa-se em cinco, enquanto o número de castelos da bordadura se convenciona em sete. Este processo, iniciado em 1482, será concluído

[153] *Idem*, pp. 152-153.

em 1485, encerrando três anos de discussões e estudos[154], dado que, uma vez mais, reafirma a datação avançada por Silva e Ramôa para a cobertura da capela-mor e lateral esquerda do templo silvense.

Além do escudo real, no absidíolo Norte surge ainda outro heráldico (Fig. 47), este, contudo, de um particular. Com três vieiras sobre a faixa diagonal que atravessa a sua face, e encimado por galero, trata-se presumivelmente do brasão de D. Rodrigo Dias do Rego que, consideradas as debilidades da cronologia acerca dos bispos desta cátedra, tê-la-á dirigido durante o segundo quartel do século XV[155]. Reproduzido também no túmulo a ele atribuído, onde surge entre mitras e báculo, este elemento parece corroborar, uma vez mais, a datação supracitada.



Figura 47 – Bocete heráldico

D. Rodrigo Dias, cuja arca pétrea é instalada em espaço nobre do templo – honraria concedida a poucos bispos – assume, de acordo com João Vasco Reys, importante papel nas obras de reedificação que aí decorrem durante o século XV, como testemunha o referido diploma da Chancelaria de D. Afonso V de 1443 que beneficia o obradouro com os resíduos da província, e onde o prelado é identificado no início do documento como: "*dom rodrigo bispo do algarue*". Contribuição eternizada pelas prestigiosas armas dos Rego – importante família portuguesa

[154] CARVALHO, Sérgio Luís. *Iniciação à Heráldica Portuguesa*. Ministério da Educação, Lisboa, 1996, pp. 126-131.
[155] OLIVEIRA, P. Miguel. *História Eclesiástica de Portugal*. União Gráfica, Lisboa, 1968, p. 431.

com raízes anteriores à fundação da nacionalidade – que o religioso decidi exibir no alto da capela do Santíssimo[156].

Os últimos três bocetes, dois na capela axial (Figs. 48 e 49) e um na lateral esquerda (Fig. 50), por outro lado, apresentam motivos fitomórficos, desabrochando flores e folhagem variada.



Figura 48 – Bocete vegetalista

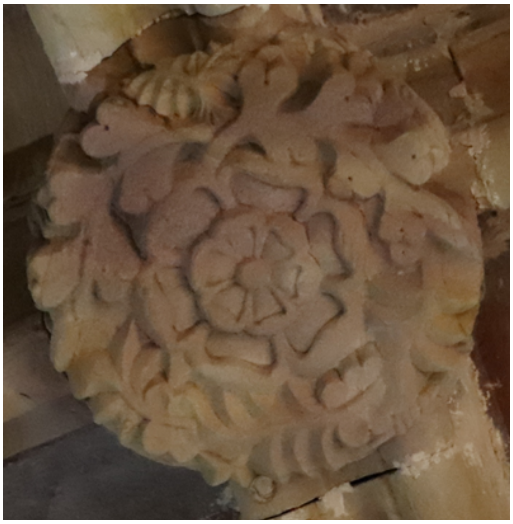

Figura 49 – Bocete vegetalista



Figura 50 – Bocete vegetalista

[156] REYS, João Vasco. *op. cit*., pp. 61-63.

1.2.4. Frisos ornamentais:

Na capela-mor, à altura do arranque dos arcos de comunicação com os absidíolos laterais, surgem dois frisos contínuos que percorrem todo o tramo quadrangular. Estes, embora esculpidos em estruturas idênticas, apresentam motivos absolutamente distintos. À esquerda, do lado do Evangelho, surgem representados treze florões singulares, com núcleo central proeminente e múltiplas pétalas, que variam em número e forma (Fig. 51). O intervalo espacial que irrompe entre alguns deles, contrastando com a organização ritmada dos demais (Fig. 52), poderia sugerir a existência original de um número superior, no entanto, não se encontram quaisquer indícios que viabilizem esta possibilidade.



Figura 51 – Friso vegetalista



Figura 52 – Friso vegetalista (pormenor)

Restam-nos, contudo, algumas questões. Estariam tais representações enquadradas ao programa iconográfico de sentido simbólico definido pelo cabido? Ou seriam, por outro lado, motivos de função meramente ornamental?

Se a utilização de elementos fitomórficos, desde folhas de acanto nos capitéis aos mosaicos e frescos, foi uma constante desde as primitivas igrejas medievais, facto que parece indubitável, também será a subordinação destes motivos a outras representações. A arquitetura francesa do século XII altera esta realidade a partir do desenvolvimento de frisos fitomórficos que trazem para o espaço sagrado a vida natural sob moldes raramente observados nos períodos anteriores. Embora inicialmente subtil, tal permeabilidade mostrar-se-á fértil, passando a vegetação a ser importante presença dentro dos templos. Deste modo, frisos e demais flora esculpida alteram a matriz bipartida, de elementos abstratos e figurativos, que havia até então dominado o panorama francês[157].

Apesar dos numerosos estudos acerca destes motivos, a trivial tese que os define unicamente como decoração, apregoada por Owen Jones[158], e defendida mais recentemente por William Travis[159], nunca foi totalmente abandonada. Embora a lacuna textual dificulte a interpretação dos complexos elementos vegetais que, portanto, não pode ser empreendida de acordo com métodos iconográficos convencionais, esta não necessariamente testifica a inexistência de simbolismos inerentes aos mesmos[160].

Como revela Mailan Doquang, além de contribuírem para o esplendor dos templos, a introdução de frisos nestes espaços sagrados é congruente com a cosmovisão cristã que define o mundo, onde se incluem as esferas fitomórficas, como criação de Deus. Este entendimento, tendo em consideração a primazia do estilo de vida agrário da Europa medieval, não seria alheio aos indivíduos profundamente ligados a este ambiente natural, desde os camponeses aos prósperos clérigos detentores de vastas porções de terra[161].

Apesar das variações estilísticas, em programas iconográficos onde assumem maior ou menor relevo, os frisos permanecem associados, do ponto de vista conceitual, ao papel de articuladores

---

[157] DOQUANG, Mailan. *The Lithic Garden – Nature and the Transformation of the Medieval Church*. Oxford University Press, New York, 2018, p. 9.
[158] JONES, Owen. *The Grammar of Ornament*. Day and Sons LTD, London, 1856. Cit. por DOQUANG, Mailan. *op. cit*., p. 19.
[159] TRAVIS, William. "The Iconography of the Choir Capitals at Saint-Lazare of Autun and the Anagogical Way in Romanesque Sculpture" in *Konsthistorisk Tidskrift* n.º 68. 1999. Cit. por DOQUANG, Mailan. *op. cit., loc. cit.*
[160] DOQUANG, Mailan. *op. cit., loc. cit.*
[161] *Idem*, p. 26.

do espaço sacro e às suas raízes no mundo natural. Como em Amiens, um dos mais notórios exemplos, muitos consistem apenas em elementos orgânicos sob forma de folhas, flores e frutos, cujo papel primordial parece ter sido a delimitação de zonas particularmente importantes dentro da hierarquia espacial das igrejas[162].

Em Silves, não encontramos um friso contínuo que percorre o interior da edificação, mas sim um discreto segmento na capela-mor. Não obstante, parece-nos possível que a sua idealização visasse valorizar e distinguir aquele espaço, todavia, esta pode não ter sido a sua única função. Motivos vegetais, à semelhança de outros, podem assumir conotação apotropaica emergindo, deste modo, como ícones que repelem as forças do mal.

As rosas, que sofrem com o severo ceticismo dos cristãos primitivos que as associam aos comportamentos abomináveis dos romanos, e que atingem o ápice do favor europeu entre os séculos XIII e XIV após séculos de crescente popularidade, representam, segundo S. Bernardo, o sofrimento de Jesus e a virgindade e compaixão de Maria. Prova irrefutável deste processo de sacralização é a multiplicidade de narrativas medievais que descrevem milagres a elas associados, dentre os quais o mais célebre é protagonizado por Sª. Isabel da Hungria, muito semelhante, de resto, ao prodígio da rainha D. Isabel de Portugal. Entendidas, portanto, como expressão tangível do amor divino passam a figurar em conceções artística como representações de santos. Por outro lado, surgem como ícones que afugentam potestades malignas como bruxas e demónios[163].

Embora não tenhamos determinado de forma precisa as espécies vegetais encontradas no friso silvense, considerando também a possibilidade de serem fruto da imaginação do artífice, cuja fidelidade ao real é questionável, cremos que estes elementos manifestem muito possivelmente natureza apotropaica, tal como corroborarão outros aí presentes.

À direita, do lado da Epístola, encontra-se o segundo friso (Fig. 53), constituído por corda torsa marcada por quatro nós e abocanhada, nas extremidades, por duas cabeças zoomórficas (Fig. 54). De acordo com Manuel Francisco Ramos, trata-se de temática marinha que surge também em outros templos algarvios como a Ermida de Nª. Sª. dos Mártires de Silves e a Matriz de Monchique, e que na capela-mor desta Sé vê-se replicada uma vez mais na lápide de D. João II (c. 1495-1499). O autor estabelece ainda ligação entre estes nós e as boias reproduzidas no

[162] *Idem*, pp. 35-37.
[163] TOUW, Mia. "Roses in the Middle Ages" in *Economic Botany* Vol. 36, n.º 1. Springer on befalf of New York Botanical Garden Press, New York, 1982, pp. 71-78.

Convento de Cristo em Tomar através da intervenção que aí desponta a partir de 1510[164] (Fig. 55), sob direção de Diego de Arruda[165].



Figura 53 – Friso zoomórfico



Figura 54 – Friso zoomórfico (pormenor)

[164] SERRÃO, Vítor. *História Da Arte Em Portugal - O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa, Presença, 2002, p. 39.
[165] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 103.

Sem embargo, como recorda Pedro Dias, a irrefutável relação entre estes elementos e o mundo marítimo é questionável: "*as cordas estavam presentes no quotidiano dos portugueses, quer em terra, quer em mar, e muito particularmente nos estaleiros das construções, sendo mais um elemento naturalista disponível a imitar*", e cujo emprego precede a vigência do manuelino[166]. Além disso, questionável será também o vínculo simbólico entre estes motivos e o estilo ornamental que define o reinado do "Venturoso", tal como afirma Paulo Pereira que aponta a sobreposição de referências emblemáticas como prática corrente[167].



Figura 55 – Janela manuelina (Tomar)

Portanto, se a preexistência da reprodução de cordas, que assumem prolífero valor semântico (simbolizando a solidez, inquebrantável fieldade e poder)[168] não parece suficiente para distanciar este friso do enquadramento manuelino, certamente será a questão cronológica. Embora não seja possível datá-lo de forma categórica, tendo em conta a sua localização, na parte baixa da capela-mor, espaço mais antigo da igreja, e a sua morfologia arcaizante, será provavelmente fruto da empreitada inicial que decorre nos alvores do século XIV.

Apesar do uso rotineiro deste elemento desde o labor agrícola aos ofícios navais, sendo uma ferramenta do quotidiano plenamente inteligível, a sua inclusão num friso iconográfico desta

[166] DIAS, Pedro. *História da Arte em Portugal Vol. 5 – O Manuelino*. Alfa, Lisboa, 1986, p. 23.
[167] PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. 2*. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 124.
[168] *Idem, ibidem.*

catedral sugere a existência de um sentido simbólico a ele associado, ao qual certamente estarão relacionados os quatro nós.

Com origens que remontam ao Egito, onde era evocado como encanto curativo, os nós, que assumem diferentes formas e denominações, são perpetuados pela cultura helénica e as demais que a sucedem. Desde cedo, o chamado nó de Hércules, composto por duas cordas entrelaçadas, é distinguido como signo de proteção, símbolo de matrimónio e ícone da castidade. Embora integre igualmente esferas seculares, as tradições iconográficas e rituais em torno dele surgem em grande parte das religiões, onde incluem-se o cristianismo, o islamismo, e o judaísmo[169].

No período bizantino, este motivo logra expressiva notoriedade e o seu carácter apotropaico é aliado a novas simbologias religiosas. Nas igrejas cristãs medievais podia ser encontrado à entrada dos espaços sagrados ou no pavimento, contudo, a sua representação ecoa pelas diversas esferas da arte, onde surge como proteção contra o mal. Também o culto a S. Jorge e S. Teodoro parece estar relacionado com o nó, quando o dragão que personifica o mal, e que é por eles derrotado, surge com a cauda atada[170], não obstante, a associação entre estes dois elementos – o ofídio e o nó – terá raízes na tradição oriental que influencia as conceções cristãs medievais por intermédio de obras islâmicas que assimilam tais ícones[171].

Aparentemente, este elo metafórico foi considerado pelos idealizadores do friso. As duas cabeças que abocanham a corda são distintamente animais. Possuem grandes bocas, lábios protuberantes e dentes afiados, bem como, olhos expressivos. Na parte inferior do maxilar apresentam discretas concavidades, parecidas com guelras de espécies aquáticas. Apesar da associação ao ambiente marinho, que atualmente não relacionamos com esta criatura, parece-nos possível tratar-se da representação de dragões.

Do grego *drákon* provirão as denominações comuns nas línguas europeias, que ao longo dos séculos mantêm-se, salvo raras exceções, imutáveis. Realidade contrária ao que ocorrerá no campo visual, onde a imagem deste animal é sujeita a sucessivos processos de metamorfose. Na antiguidade clássica, o dragão é um tipo de serpente que se distingue das demais pelo seu

[169] SNEZHANA, Filipova. "Comparative Methodology of the Heracles Knot and its Meaning in Macedonian Medieval Art" in *PATRIMONIUM.MK* n.º 14. 2016, p. 107.

[170] *Idem*, pp. 107-112.

[171] CAIOZZO, Anna. "Éclipse ou Apocalypse. Remarques autour du nœud du dragon dans les miniatures des Commentaires de l'Apocalypse de Beatus de Liébana" in *Médiévales* 65. Automne, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2013, pp. 132-141.

enorme tamanho, identificando-se, portanto, como um ofídio. De acordo com naturalistas antigos, cujas fontes servem de base para bestiários e enciclopédias medievais, existem dragões marinhos, de escasso êxito na literatura posterior, e dragões terrestes que habitam a Mauritânia Tingitana, a Etiópia e a Índia, além daquele que vigia as maçãs de ouro do Jardim de Hespérides. A associação do dragão, de ferocidade indubitável, à figura de guardião testifica-se também na lenda narrada por Isidoro de Sevilha onde uma preciosa gema transparente forma-se na cabeça do animal, que deve ser decapitado enquanto dorme[172].

Os seus traços aterradores aliados às descrições bíblias que o apresentam como um símbolo do mal, ícone de Satanás e inimigo de Deus, como revelam Ezequiel (29: 3) e Apocalipse (12: 9), contribui para que o dragão personifique nas mentes paleocristãs o obstáculo para a salvação espiritual, concentrando em si toda a brutalidade dos elementos naturais desencadeados. Fruto desta mentalidade, as várias versões do "Fisiólogo" (primitivo bestiário concebido a partir do século II d.C.) descrevem-no como inimigo perverso dos animais de conotação positiva. Nas suas representações, muito distintas e influenciadas por um intrincado processo visual que varia de acordo com diferentes cronologias e espaços, pode surgir com orelhas, cornos, crista, barba, várias cabeças, asas e patas. Será a partir de finais do século X que o dragão-serpente observará sua expansão iconográfica e coerência como espécie que culmina no denominado dragão-românico, raça melhor armada da espécie monstruosa que, deste modo, torna-se mais digna de combater os heróis e anjos[173].

Sem embargo, qualquer representação do dragão, seja grande ou pequena, inspira aversão e medo, maior do que aquele motivado por um animal selvagem como o leão. Enquanto este luta com garras e dentes, o dragão dispõe de variados artifícios dos quais há poucas chances de escapar, como o fogo e o veneno. Tal criatura, que surge em capitéis e arquivoltas, observa análoga relevância na esfera literária, em obras de Isidoro de Sevilha, Hugo de S. Vítor[174] e nas célebres lendas de Barlaão e Josafá, um dos textos mais populares da Idade Média[175].

---

[172] ELVIRA, Miguel Ángel. "Los Orígenes Iconográficos del Dragón Mediveval" in *Antiguedad y Cristianismo* Vol. 14. Universidad de Murcia, Murcia, 1997, pp. 420-421.
[173] *Idem*, pp. 420-428.
[174] BROWN, Patricia. *The Role and Symbolism of the Dragon in Vernacular Saints Legends (1200-1500).* Dissertation for the Degree of Doctor, Faculty of Arts of the University of Birmingham, Birmingham, 1998, pp. 4-28
[175] MATA, Ángela Franco. "Iconografía Profana en el Claustro de la Catedral de León y su Reflejo en ele de la Catedral de Oviedo" in *Arte y Vida Cotidiana en la Época Medieva*. Colección Actas, Zaragoza, 2008, pp. 201-202.

O ofídio, relacionado também com a serpente causadora do pecado (Gênesis 3: 1) e com o Leviatã (Isaías 27: 1), símbolo das forças malignas derrotadas, como referido previamente, sob os pés de S. Jorge, S. Teodoro e Sª. Margarida, será signo incontestável de iniquidade. As várias proveniências e atributos criam uma fera complexa e multivalente, rica em simbolismo[176]. Ernst Gombrich, apregoa a hipótese de funções apotropaicas a ele associadas[177], que serviu de base para estudos mais recentes, como de Peter Dinzelbacher, que defende que criaturas demoníacas e monstruosas eram esculpidas a fim de garantir que as forças do mal fossem repulsas da igreja[178].

Deste modo, à semelhança do que ocorre com a serpente, que assume predominantemente valor negativo, o dragão pode ser entendido também como emblema apotropaico, cuja força física, aparência terrífica e poder foram recrutados para afugentar os malfeitores do templo religioso, impondo-se assim como guarda e protetor[179]. Paulo Pereira, recorda ainda a alegoria da vitória do Bem sobre o Mal que tais espécies podem representar, principalmente quando associadas a cordas que as dominam e testificam a sua sujeição[180], como descrito em Apocalipse: "*Ele prendeu o dragão, a antiga serpente, que é o Diabo e Satanás, e amarrou-o por mil anos. E lançou-o no abismo, e ali o encerrou, e pôs selo sobre ele, para que não mais engane as nações até que os mil anos se acabem...*" (20: 2-3).

Segundo o autor, a simples imagem do ofídio expõe indubitavelmente o sentido escatológico inerente, contudo, o mesmo pode ser enfatizado quando as feras abocanham as próprias caudas, numa visão de autoaniquilação, por um lado, e eternidade, por outro, visto que a linha contínua por elas formadas acaba por reunir o princípio ao fim[181]. No friso silvense encontramos, sob diferentes moldes, uma composição possivelmente influenciada por tal quadro iconográfico.

Considerando o valor polissémico, bem como, o espaço onde se encontram na Sé, cremos que tais bocas zoomórficas, vinculadas a corda com nós segundo um esquema que alude à arte

[176] BROWN, Patricia. *op. cit*., pp. 1-11.
[177] GOMBRICH, E. H. *The Sense of Order – A Study in the Psychology of Decorative Art*. Orford, 1979, p. 276. Cit. por DALE, Thomas. "The Monstrous" in *A Companion to Medieval Art – Romanesque and Gothic in Northern Europe.* Blackwell Publishing, Oxford, 2006, p. 262.
[178] DINZELBACHER, Peter. *Monsters und Damonen am Kirchenbau*. St. Gallen, 1999, pp. 117-119. Cit. por DALE, Thomas. *op. cit., loc. cit.*
[179] LOPES, Patrícia. "Representações de Bestiário nos Tímpanos das Igrejas Românicas (Século XIII)*"* in CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide (coord.). *op. cit*., pp. 72-73. PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. 2*. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 123.
[180] PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. 1*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995, p. 293.
[181] *Idem, ibidem.*

islâmica[182], enquadram-se na tipologia de monstros cuja finalidade é zelar pelo ambiente no qual estão inseridos.

Tal hipótese afirma-se congruente quando analisamos os vários componentes de ambos os frisos que, com certeza, surgem enquadrados num discurso iconográfico unitário. Além do carácter simbólico que os relaciona nitidamente, uma pequena flor, idêntica a outra encontrada na banda fitomórfica, aparece junto a uma das cabeças animais, facto que corrobora de forma inequívoca este dado. Assim sendo, parece-nos admissível afirmar que estes, idealizados em conjunto, foram aí instalados a fim de proteger o recinto sacro e dele rechaçar as potências nocivas, através da articulação de diversos símbolos que assumem tal desígnio.

Em suma, se as disparidades visuais foram recordadas previamente como atributo distintivo, o sentido emblemático das mesmas fundamentará a coerência do programa que se revela, portanto, mais complexo do que inicialmente críamos.

1.3. CRUZEIRO

1.3.1. Capitéis figurativos e vegetalistas:

Na zona do cruzeiro (Fig. 56), sob os altos arcos que delimitam o centro do transepto, bem como, o despontar da nave central, encontra-se o segundo grupo de capitéis que compõe o conjunto de escultura arquitetónica deste segmento do templo. Contabilizam-se, ao todo, dezoito peças, doze das quais ornadas por cabecinhas antropomórficas entre folhagem, motivo que veremos replicado novamente no portal principal, e seis por cenas figurativas, algumas delas ladeadas também por tais cabeças.

O emprego desta tipologia iconográfica surge nesta Sé certamente por influência do estaleiro que domina o panorama artístico nacional na primeira metade do século XV, a Batalha. Aí, em diferentes espaços, encontram-se cabeças humanas de pequenas dimensões, desde o portal Sul do transepto (Fig. 57) ao Claustro Real (Fig. 58), sobretudo à altura do ábaco dos capitéis[183]. Se este é o modelo primordial no contexto artístico português, apesar das alterações ao "molde" batalhino[184], dado que parece indubitável, é possível que outros obradouros tenham emergido

[182] CAIOZZO, Anna. *op. cit*., pp. 132-133.
[183] PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit.*, pp. 404-405.
[184] Note-se que, na Batalha, tais imagens surgem geralmente sob forma de anjos e eclesiásticos, o que não ocorre decididamente nas obras algarvias, de que é exemplo a Sé de Silves.

como ponto de comunicação do formulário, como o Convento do Carmo em Lisboa[185] (Fig. 59). Contudo, restam-nos algumas dúvidas. De onde provirá o arquétipo original? Quem são os indivíduos ou grupos aí representados? Qual é o valor simbólico destas imagens?



Figura 56 – Cruzeiro



Figura 57 – Portal sul do Transepto (Batalha)

Declarar de forma irrefutável a gênese desta tipologia é tarefa ingrata, todavia, existem algumas hipóteses admissíveis. Ao longo do século XIII, em Inglaterra, edificaram-se três Casas do Capítulo anexas a catedrais notabilíssimas: Westminster (c. 1246-1259), Salisbury (c. 1260-1280) e York (c. 1255-1291). Nelas encontramos, circundando o espaço, segmentos de nichos que serviam de assento aos membros da comunidade religiosa ali reunida. Se em Westminster os arcos trilobados simples repousam sobre capitéis vegetalistas, em Salisbury observa-se já maior profusão de motivos ornamentais, desde relevos narrativos a pequenas cabeças que surgem na interceção entre as arquivoltas mais exteriores dos arcos, porém, é em York que se atingirá o ápice da articulação de volumes e elementos que concebem um ambiente realmente

[185] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 154.

singular. Os nichos, delimitados por finos colunelos, são coroados por imponentes dosséis poligonais ornados por motivos fitomórficos e numerosas cabecinhas que despontam aos pares nos ângulos, quatro por copa, além de figuras maiores, humanas e animais, entre os dosséis[186].



Figura 58 – Claustro Real (Batalha)

A diversidade de indumentárias e, sobretudo, adornos e chapéus - entre véus, coroas, tiaras, capuzes e barretes - testifica a representação de indivíduos pertencentes aos vários grupos que compõem a sociedade medieval, desde clérigos, facilmente identificáveis pelo tradicional corte de cabelo, também chamado tonsura, a camponeses, nobres e reis. Nas figuras de maiores dimensões, que possuem já busto e braços, denota-se ainda gestualidade expressiva que manifesta dor, ira e até uma cena de luta.

O significado e objetivo destas imagens têm sido longamente debatidos. Para Aberth, o facto de estarem localizadas logo acima do nível dos olhos é prova contundente de que o programa iconográfico foi concebido como parte integrante do contexto da *sedilia*, denominação atribuída ao cadeiral pétreo, ambiente da assembleia[187]. Outra hipótese, mais simples, atribui à liberdade

[186] TYLER, Michael. "Symbols of Power and Authority – The Iconography of Late Thirteenth-Century Chapter Houses*"* in *York Medieval Yearbook*, ISSUE n.º 1. University of York, York, 2002, pp. 3-10.
[187] ABERTH, J. "The Sculpture heads and figures inside the Chapter House of York Minster" in *The Journal of the British Archaeological Association*, CXLII, 1989, pp. 37-45. Cit. por TYLER, Michael. *op. cit*., p. 11.

dos artífices, tolerada pelos encomendadores, tais representações, que serão retratos caprichosos ou demonstrações de independência desses mesmos oficiais[188].



Figura 59 – Portal axial do Convento do Carmo (Lisboa)

No entanto, para Michael Tyler, nenhuma destas interpretações parece plenamente satisfatória. Uma possibilidade para o desígnio destas imagens dentro do esquema como um todo é sugerida por uma série de figuras que emergem da face das paredes, esforçando-se para se libertarem. Trata-se, para ele, de referências as *lapis vivus*, descritas na primeira epístola de S. Pedro (2: 4-7). Aí o apóstolo chama aos seus irmãos da Fé, a quem dirige o texto, pedras vivas, como integrantes do Corpo de Cristo, em alusão ao próprio Jesus que é a pedra angular, assim denominado, num ato profético, ainda no Livro de Salmos (118: 22). Como revela Tyler, se esta conexão for estabelecida torna-se tentador enquadrar todo o esquema iconográfico no contexto de uma exposição da Carta de S. Pedro, onde, entre outros temas, o autor redige acerca do papel e responsabilidade das autoridades e a relação entre o indivíduo e essas mesmas instituições[189].

[188] TYLER, Michael. *op. cit*., p. 12.
[189] *Idem, ibidem.*

Este é o tema central do segundo capítulo, ao qual outros elementos de York podem estar vinculados, reiterando aquela tese. O papel do rei como chefe supremo e dos seus governadores, sejam eles do poder secular ou religioso, recebe ênfase nos símbolos heráldicos que surgem nas janelas, além das representações destas classes dominantes nas cabecinhas antropomórficas que emergem como ícones da autoridade temporal[190], acerca da qual S. Pedro escreve: "*Sujeitai-vos, pois, a toda a ordenação humana por amor do Senhor; quer ao rei, como superior; Quer aos governadores…"* (2: 13-14). Tal interpretação reverbera a conceção dum programa polissémico, cuja complexidade apregoa simultaneamente preceitos religiosos e políticos.

As figuras de homens e mulheres podem enquadrar-se também à exortação, já no terceiro capítulo, acerca da submissão das esposas para com os seus maridos, chefes do lar e aí representantes dos poderes terrenos e celestiais, como descrito na Carta de S. Paulo aos efésios: "*porque o marido é cabeça da esposa, assim como o Cristo é cabeça da congregação e salvador desse corpo*" (5: 23). Deste modo, e segundo esta proposição, o conjunto escultórico veiculará a manutenção da ordem estabelecida desde o espaço privado aos âmbitos seculares e religiosos, bispos e reis são justapostos lembrando àqueles que, pela graça de Deus carregam a espada ou o báculo, fazem parte de uma criação divinamente ordenada e são obrigados a reconhecer e assumir a responsabilidade de exercer tal autoridade[191].

A Casa do Capítulo da Catedral de York, concluída nos finais do século XIII[192], surge, portanto, como modelo admissível para esta tipologia de escultura arquitetónica, posteriormente difundida. Ao contrário do que aí encontramos, e apesar da relativa diversidade de cabelos, chapéus e panejamentos, o análogo conjunto do cruzeiro silvense mostra-se mais uniforme. São, sobretudo, representações de homens numa mesma faixa etária, com fartas barbas, estas, todavia, sob variadíssimas formas (Figs. 60-62). Algumas, seja pela ausência de barba ou pelo tipo de cobertura que trazem sobre a cabeça, levantam dúvidas acerca do género (Fig. 63), porém, correspondem a uma minoria.

Em geral, são proeminentes da face dos capitéis e concebidas com certo naturalismo, destacando-se alguns exemplares de maior qualidade plástica (Fig. 64). Resta-nos compreender o sentido de tal formulação. Contrastando com a realidade de York, ao que tudo indica, não estamos perante o retrato da hierarquizada sociedade medieval, como denota a ausência de símbolos e indumentárias basilares ao reconhecimento destes grupos, facto que não parece

[190] *Idem*, p. 13.
[191] *Idem*, pp. 13-14.
[192] *Idem*, p. 3.

comprometer a hipótese de serem referências as *lapis vivus* de S. Pedro. A análise do texto, entretanto, torna notória a inclusão de todos aqueles que proferiam a Fé no conjunto de indivíduos por ele descrito, portanto, pedras vivas serão homens e mulheres, de todas as idades e classes, que aceitaram a doutrina. Interrogamo-nos até que ponto a imagem idealizada de tais personagens seria formalmente tão homogénea.



Figura 60 – Cabecinhas antropomórficas



Figura 61 – Cabecinhas antropomórficas



Figura 62 – Cabecinhas antropomórficas



Figura 63 – Cabecinhas antropomórficas

As mesmas razões parecem invalidar a tese de ser este o retrato da comunidade cristã, que aparece também como tema central de importantes quadros iconográficos em alusão, entre outros textos, à interpretação da descrição de S. João da Jerusalém Celeste (Apocalipse 21: 18-

21), cujas pedras edificadoras, "*lapides vivi*", são entendidas simbolicamente como os membros da congregação[193].



Figura 64 – Cabecinhas antropomórficas

Como referido previamente, no Mosteiro da Batalha encontra-se esta mesma tipologia em múltiplos segmentos, embora sob distinto modelo. Numa das galerias do Claustro Real, à semelhança de outros exemplos, surgem cabecinhas acompanhadas por mãos, que seguram volumosos livros abertos, e que não deixam margem para dúvidas em relação a sua identificação: trata-se de monges (Fig. 65). Embora seja este um dado indubitável, é ainda corroborado por outros capitéis onde os religiosos são representados em corpo inteiro (Fig. 66), deixando evidente a indumentária que os distinguia, bem como a tonsura, além de, uma vez mais, grandes livros que expõem entre as mãos.

Tanto quanto nos é possível observar, em Silves não se encontram reproduzidos livros, vestes ou outros ícones associados a clérigos e os respetivos ofícios religiosos, razão pela qual não cremos serem estas imagens de eclesiásticos. Sem embargo, uma tese que se afigura admissível é a representação de patriarcas da fé ou anciãos, reconhecidos por suas grandes barbas. Segundo as descrições do Livro Sagrado, esta era sinal de prestígio, cuja ausência traria vergonha (2.º Samuel 10: 5). O texto relata ainda o nome de alguns homens que a possuíam, como José (Gênesis 41: 14), David (1.º Samuel 21: 13), Ezequiel (5: 1) e os sumos sacerdotes (Salmos 133: 2).

[193] KURMANN, Peter. "La Cathédrale Gothique est-elle L´image de la Jérusalem Céleste?" in *Le Monde des Cathédrales*. Musée du Louvre, Paris, 2003, pp. 43-47.



Figura 65 – Cabecinhas antropomórficas do Claustro Real (Batalha)



Figura 66 – Capitel antropomórfico do Claustro Real (Batalha)

Tendo em consideração a valorização dada a este elemento, de carácter simbólico na Idade Média, e presente na grande maioria das cabecinhas humanas, onde surge em evidência, bem como a associação entre ele e a maturidade, signo de sabedoria, como atestam as imagens da Adoração onde o mago mais velho é reconhecido por sua forte barba[194], torna-se plausível tal possibilidade. Em Levíticos (19: 27) o próprio Deus admoesta o seu povo a fim de não a cortarem, tradição mantida pelos judeus até os dias de hoje.

Seja pela realidade histórica testemunhada, aliada ao gosto conservado pela sua utilização, comprovado pelas estátuas jacentes de D. Pedro I (c. 1361-1367)[195] e Lopo Fernandes Pacheco (c. 1350)[196], ou pela idealização, certo é que a barba parece presença constante na representação de indivíduos proeminentes da narrativa cristã. Exemplo disso é o portal axial da Batalha, onde os doze Apóstolos e Cristo Entronizado surgem com barbas[197], bem como, o portal axial da Sé de Évora, de característica semelhante. Deste modo, esta é a hipótese que, para nós, mostra-se mais contundente, de acordo com a coerência das suas especificidades e respetivas lacunas das demais opções.

[194] ROQUE, Maria Isabel. "O Menino de Belém: Da Festa do Natal à Iconografia da Natividade e da Adoração" in *Gaudium Sciendi* n.º 5. Universidade Europeia, Lisboa, 2013, p. 121;
[195] PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. 1*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995, pp. 446-454.
[196] DIAS, Pedro. *História da Arte em Portugal Vol. 4 – O Gótico*. Alfa, Lisboa, 1986, pp. 124-128
[197] PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit*., pp. 412-414.

Embora modificada, a tipologia de cabecinhas humanas entre motivos vegetais encontra grande aceitação nos estaleiros algarvios do século XV, sem embargo, a particularidade deste programa testemunha-se através da comparação com outros de cronologia similar, como Sª. Mª. de Faro onde manifestam-se imagens de carácter palatino com elegantes penteados e faces lisas (Figs. 67 e 68). Tendo em consideração também as mudanças que a própria moda inspiraria, cremos na eventualidade de serem estas imagens de membros da nobreza.



Figura 67 – Cabecinhas antropomórficas (Sª. Mª. de Faro)



Figura 68 – Cabecinhas antropomórficas (Sª. Mª. de Faro)

***

O segundo componente destes capitéis é o conjunto de elementos fitomórficos que nas suas faces desabrocha. Assim como aqueles que se encontram na cabeceira, estes denotam também relativa profusão de motivos, no entanto, aqui parece estar representada em maior quantidade vegetação da flora local em detrimento de temática muito estilizada.

Entre as espécies identificadas surgem: o girassol (Fig. 69), reconhecido por seu grande núcleo e pétalas cordiformes que à volta dele desenvolvem-se[198]; folhas de carvalho penatifendidas[199] (Fig. 62), idênticas as que encontramos no trio de capitéis do lado esquerdo do arco triunfal da capela-mor (Fig. 29), aqui, porém, distinguidas de forma inequívoca pela pequena bolota que

[198] BINGRE, Pedro, et. al. *op. cit*., p. 435.
[199] *Idem*, p. 436.

brota do ramo; bem como, cachos de uvas entre parras de videira[200] (Fig. 63), outro motivo presente também na zona da cabeceira (Fig. 26). Este último mostra-se particularmente interessante por possuir ainda resquícios da pintura que outrora cobrira a folhagem, prova da existência de policromia neste espaço. Os tons rosados que hoje comtemplam-se, resultado do desgaste dos séculos, terão sido, muito provavelmente, avermelhados como as parras do outono[201].



Figura 69 – Capitel antropomórfico e fitomórfico

Diferente do que, por vezes, apregoa-se entre a opinião geral, vítima da imagem convencional da Idade Média como tempo monocromático de escuridão, abundantes eram as cores que resplandeciam nos espaços interiores[202], como cada vez mais vestígios têm testificado. Realidade de que é exemplo o Mosteiro da Batalha, onde foram encontrados no vão da Capela de Nª. Sª. da Piedade, na abóbada da sacristia, na Capela do Fundador e no Claustro Real, aí fruto de intervenção já dos inícios do século XVI[203].

[200] *Idem*, pp. 170-171.
[201] *Idem, ibidem.*
[202] ECO, Humberto. *História da Beleza*. Difel, Algés, 2004, pp. 99-107.
[203] RODRIGUES, Pedro Miguel. *O Poder da Cor na Idade Média: Policromia na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha.* Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2018, p. 34.

As cores ocupavam um lugar importante na vida quotidiana, inclusive nas camadas sociais menos endinheiradas, onde, como revela Pastoureau: "*o horizonte visual nunca era incolor*"[204]. A atitude perante a policromia no período medieval é, como presumível para um espaço de tempo tão longo, variável. A época carolíngia representa um importante momento para a configuração dum parecer favorável à utilização da cor, mesmo em âmbito religioso. Tal predominância permanecerá pelos períodos otoniano e românico, atingindo o seu apogeu com o mais célebre adepto do seu emprego ao serviço do divino: o abade Suger. A partir do século XIV irrompe o abandono progressivo da policromia na arquitetura religiosa, mas não total, restringindo-se a apontamentos, como douramento de nervuras e linhas[205].

Segundo Humberto Eco: "*A Idade Média acredita firmemente que cada coisa do universo tem um significado sobrenatural e que o mundo é um livro escrito pela mão de Deus*", fazendo com que a tudo seja atribuído um sentido moral ou místico e valor simbólico[206]. Assim, portanto, também são entendidas as cores que, tal como os instrumentos musicais, a que mais tarde faremos menção, e muitos outros elementos quotidianos, passam a ser categorizadas: *"são consideradas cores verdadeiras (colores pleni) aquelas que são luminosas, saturadas, sólidas, que produzem brilho, as que aderem profundamente ao suporte e resistem aos efeitos do tempo"*[207].

Para além dos espaços arquitetónicos, a policromia figurava também na tumulária, iluminura, heráldica e indumentária, entre muitíssimas outras esferas. Embora houvesse tipos de tinturaria diversificadas, conforme a classe social da clientela, todas as roupas eram tingidas, até mesmo as dos mais pobres[208].

Em Portugal, os testemunhos que nos chegaram não parecem suficientes para corroborar uma forte tradição do uso das cores nos aparelhos arquitetónicos. A Capela do Fundador será, deste modo, um caso especial onde o seu emprego enaltece não apenas o panteão de Avis, mas todo o espaço monástico. Neste sentido, e dado o progressivo desuso das cores que desponta a partir do século XIV[209], o seu surgimento na Sé de Silves prova-se particularmente relevante.

---

[204] PASTOUREAU, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Seuil, Paris, 2004, p. 127. Cit. por RODRIGUES, Pedro Miguel. *op. cit*., p. 20.
[205] RODRIGUES, Pedro Miguel. *op. cit*., p. 19.
[206] ECO, Humberto. *op. cit*., p. 121.
[207] PASTOUREAU, Michel. *op. cit., loc.* cit. Cit. por RODRIGUES, Pedro Miguel. *op. cit*., p. 20.
[208] RODRIGUES, Pedro Miguel. *op. cit*., p. 21.
[209] *Idem*, pp. 19-30.

Outro traço notório encontrado em grande parte dos capitéis deste segmento do templo silvense é o manifesto naturalismo dos elementos fitomórficos, que contribui para a fácil identificação das espécies vegetais de características singulares aí representadas. Além destas, contudo, existem outros motivos de feição mais trivial, como folhas elípticas simples, com haste, unidas por um mesmo caule (Fig. 70), que poderão ser folhas de laranjeira, damasqueiro, ameixeira, freixo[210], bem como, folhagem lobulada, com vários folíolos em haste única (Fig. 71). Por fim, motivos de carácter mais estilizado (Fig. 60), entrelaçados e dispostos em dois segmentos sobrepostos, similares aos que encontraremos no conjunto esquerdo de capitéis do portal axial desta Sé (Fig. 109).



Figura 70 – Capitel antropomórfico e fitomórfico



Figura 71 – Capitel antropomórfico e fitomórfico

1.3.2. Capitéis zoomórficos e antropomórficos:

A outra tipologia que integra o conjunto capitelar do cruzeiro diz respeito, como supracitado, a imagens onde figuras antropomórficas e zoomórficas são articuladas a fim de exprimirem valores simbólicos. Algumas delas desenvolvem-se ao longo das três faces dos capitéis, já outras em apenas uma. Embora o número de cenas pareça pequeno, a existência de tal solução no templo silvense é por si só distintiva.

[210] BINGRE, Pedro, et. al. *op. cit.*, pp. 145, 356, 83, 435.

A morfologia deste elemento arquitetónico mostra-se especialmente propícia para a exposição de ícones e narrativas, como testificam os claustros historiados que a partir do século XI surgem pela Europa, de que é exemplo Saint Pierre de Moissac mandado construir pelo abade Ansquitil (1085-1115), e onde figuram complexas cadeias de representações. A escolha das cenas e a organização esquemática das mesmas são problemáticas relevantes para a perceção de tal conjuntura que na decomposição da história, a fim de dividir os episódios pelas faces dos capitéis, encontrará um dos principais desafios[211].

Múltiplas são as formas pelas quais a leitura pode ser realizada, podendo variar entre imagens sucessivas em uma só face de cada capitel ou mesmo em três destas, que são passíveis de serem vistas em sequência, dualidade encontrada nesta Sé e que traz questões de interpretação. A amplidão de possibilidades permitirá a coexistência de distintas soluções, não apenas na sistematização de uma cadeia entre capitéis, mas também na organização de representações em um mesmo cesto. Uma opção que, provavelmente, hoje nos pareceria inviável, tendo em conta o carácter pragmático pelo qual nos costumamos guiar, é a inversão de imagens, presente em obras como Moissac e Souillac, e onde a sequência narrativa não é seguida em conformidade, metodologia empregue também na literatura e iluminura do período medieval. Trata-se, todavia, da concretização deliberada de um entre muitos cenários, em nada associado a falta de rigor ou desordem[212].

Não obstante, em Silves a problemática ultrapassa a questão da organização compositiva. Em primeiro lugar, evidencia-se uma enorme lacuna bibliográfica acerca deste conjunto capitelar ao qual muitas obras não fazem menção, como o notório "Guia de Portugal"[213], ou tratam de forma sumária[214]. Outro aspeto importante, é a grande altura a que se encontra que, aliada à falta de qualidade plástica das peças e à corrosão que de algumas se apoderou, compromete a identificação das mesmas.

O primeiro capitel que analisaremos localiza-se no extremo direito do trio de capitéis sob o arco que divide o cruzeiro e o braço do transepto, do lado da Epístola. Nas duas faces que o compõem

---

[211] TEIXEIRA, Francisco. *A Arquitetura Monástica e Conventual Feminina em Portugal, nos Séculos XIII e XIV*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, Faro, 2007, pp. 61-64; Cf. CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*. pp. 124-126.

[212] *Idem*, pp. 64-66.

[213] PROENÇA, Raul. *Guia de Portugal Vol. 2 - Estremadura, Alentejo e Algarve*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1927.

[214] Como o n.º 3 da revista Xelb. RAMOS, Manuel Francisco. "Decoração Arquitetónica Manuelina na Região de Silves (Séculos XV-XVI)" in *Xelb* n.º 3. Silves, 1996.

encontram-se representadas três espécies animais, à direita um boi distinguido pelo par de cornos que possui, e à esquerda, presumivelmente, um gato e um rato (Fig. 72). No eixo, surge uma cabecinha antropomórfica e abaixo dela o que parece ser um vaso.



Figura 72 – Capitel zoomórfico e antropomórfico

A existência de figuração zoomórfica viabiliza, numa primeira instância, a hipótese de estas serem cenas enquadradas a um género literário de relativo êxito na Idade Média: as fábulas. Na Grécia Antiga, a partir do século VIII a.C., despontará o desenvolvimento destas narrativas que, no entanto, têm origens mais recuadas. Frequentemente sob forma poética e destinada ao público adulto, as fábulas são apresentadas em festas populares, celebrações rituais e banquetes, permeando todas as camadas da sociedade que deveria absorver as conclusões de ordem ético-moral que delas emanam. Além de retratarem situações do quotidiano, as fábulas são célebres pelas personagens animais que encarnam comportamentos e realidades humanas[215].

Dentre os mais afamados autores destaca-se o grego Esopo, cuja primeira publicação em Portugal ocorre entre os séculos XIV e XV, todavia, é possível que as histórias circulassem pela esfera oral anteriormente[216]. Na sua obra, que influencia fabulistas como Fedro[217], existem

[215] FRADE, Mafalda Maria. "Esopo em Portugal: Das Origens à Contemporaneidade" in *Revista Caligrama* Vol. 22, n.º 1. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017, pp. 54-55. PASTOUREAU, Michel. *Bestiari del Medioevo*. Giulio Einaudi, Torino, 2012, p. 19.
[216] FRADE, Mafalda Maria. *op. cit*., p. 52.
[217] Cf. FIRMINO, Nicolau. *Fedro: Fábulas*. Inquérito, Lisboa, 1990.

diversos episódios acerca das lutas entre gatos e ratos descritos como inimigos naturais, e que poderiam, deste modo, estar representados no capitel da Sé. Tal como outras tipologias, as fábulas recorrentemente ecoam como inspiração para composições escultóricas, como atesta o coro de S. Francisco de Santarém (2º. metade do séc. XIV)[218], onde surge uma raposa e um cacho de uvas. Em Silves, contudo, não existem atributos ou gestualidade que identifiquem a narrativa em coerência com as descrições daquele autor, facto que enfraquece esta tese.

Outra hipótese provém de imagens que remontam ao românico, onde elementos zoomórficos emergem como ícones alegóricos. Embora a oposição que distingue as condutas humanas seja um tema amplamente desenvolvido pelos Textos Sagrados, a origem do processo iconográfico que culmina naquelas representações está associada à "Psicomaquia" de Prudêncio, autor cristão do século V que, por sua vez, ter-se-á inspirado em precedentes como Tertuliano. A luta entre vícios e virtudes, questão basilar da obra, transpõe-se para o plano material através de diferentes personificações[219].

Inicialmente vigoram cenas onde cavaleiros armados digladiam-se, apesar da inequívoca vitória das virtudes que subjugam os vícios. Os programas góticos, no entanto, demonstram menor apreço pelo poema de Prudêncio e, embora não tenham abandonado a temática da Psicomaquia imediatamente, começam a alterar a antiga tradição artística. Exemplo desta mudança é o portal Norte de Chartres onde as virtudes triunfam, mas não existe conflito. Elaboram-se, portanto, novos códigos iconográficos que previam simbólica análoga sob formas diferentes, longe das terríficas imagens românicas de Moissac e Toulouse[220], onde a luxúria revela-se através de sapos devoradores, cobras e sereias[221].

Deste modo, manifesta-se um abundante repositório de figurações que aludem, explícita ou implicitamente, aos vícios e virtudes. Dentre elas, representações de animais entregues a práticas lascivas que surgem também no interior das igrejas, como acontece na Matriz de Barcelos. Neste espaço, onde a existência de elementos antropomórficos de igual conotação seria, como revela Jorge Rodrigues, impensável, recorre-se ao mundo animal como metáfora[222].

---

[218] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 126.
[219] MÂLE, Émile. *Religious Art in France - A Study in Mediaeval Iconography and its Sources of Inspiration*. J. M. Dent and Sons, London, 1913, pp. 99-103.
[220] *Idem*, pp. 102-119.
[221] Cf. JERMAN, James; WEIR, Anthony. *Images of Lust - Sexual Carvings on Medieval Churches*. Routledge, London and New York, 1993.
[222] RODRIGUES, Jorge. "A Escultura Românica" in PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. I*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995, pp. 283-302.

No capitel silvense, o rato, de focinho fino e longa cauda, aparece dominado pelo gato, de orelhas pontiagudas e olhos afilados, e que posiciona uma das patas sobre o pescoço do roedor, sendo nítida a gestualidade de sujeição. Embora esta atitude não seja tão explícita, a escolha das espécies parece corroborar inequivocamente tal sentido, como demonstra, segundo Lucy Sandler, uma das ilustrações do célebre Saltério de Ormesby (séc. XIV)[223]. A escala, à semelhança de outros exemplos medievais, não corresponde ao padrão real, possuindo os dois animais praticamente o mesmo tamanho, trata-se, sem embargo, de uma característica comum que em nada altera o sentido simbólico inerente[224].

A representação de cenas de caça, ou lutas entre animais, é outra possibilidade. Estas, onde as diferentes espécies zoomórficas perseguem e devoram as suas presas, podem estar associadas também a obras de literatura medieval, como o "Romance da Raposa", redigido entre 1174 e 1250 e que, segundo Manuel Monteiro, vê-se replicado nas arquivoltas do portal axial da Sé de Braga, apesar das debilidades desta proposição[225].

Na face direita do capitel, como referido previamente, surge um boi. Na boca traz o que parece ser um galho ou corda, havendo na parte inferior outro elemento indistinto. A conjugação deliberada destes três animais, aliada à leitura das faces como uma cadeia sucessiva, sugere o seu entendimento como uma narrativa, ou seja, associação mútua por continuidade ou oposição. O Livro de Lucas principia com o sacrifício oferecido a Deus por Zacarias, sacerdote do templo, e pai de João Batista, cujo nascimento é anunciado pelo anjo Gabriel nessa ocasião[226]. Esta é a razão pela qual o boi torna-se ícone daquele Evangelista, sem embargo, de acordo com a polissemia vigente na iconografia medieval, assume também outros significados. Representa a Paixão, que marca o martírio de Jesus, além de uma das virtudes necessárias para a salvação: o verdadeiro cristão deve ser como o bovídeo vítima do sacrifício, ao renunciar os prazeres mundanos e imolar a sua carne[227].

Neste sentido, a imagem no capitel da Sé pode surgir como emblema de oposição aos vícios que, de acordo com a segunda interpretação enunciada, estariam personificados pelo gato e rato,

---

[223] SANDLER, Lucy. "A Bawdy Betrothal in the Ormesby Psalter" in *A Tribute to Lotte Brand Philip: Art Historian and Detective*. W. Clark (ed.) et al. New York, 1985, pp. 154-59. Cit. por CAVINESS, Madeline. "Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed" in *Speculum* Vol. 68, n.º 2. Medieval Academy of America, Cambridge, 1993, p. 340.

[224] Cf. RODRIGUES, Jorge. *op. cit*., p. 298.

[225] MONTEIRO, Manuel. *A Escultura Românica em Portugal – A Sé de Braga*. Tavares Martins, Porto, 1938, pp. 22-24. Cit. por RODRIGUES, Jorge. *op. cit*., pp. 277-278

[226] Lucas (1: 5-13).

[227] MÂLE, Émile. *op. cit*., pp. 35-37.

confrontando-se, portanto, a luxúria e a castidade. O sentido de ligação que entre ambas se estabelece, bem como, a conotação semântica de cada elemento, parece consolidar esta hipótese definitivamente.

O segundo capitel zoomórfico do cruzeiro possui, tal como o antecedente, duas faces. Na parte inferior desabrocham folhas simples, acima das quais encontram-se dois animais afrontados, cujos corpos ocupam, respetivamente, um lado e outro (Fig. 73). Esta organização compositiva muito se assemelha a de capitéis românicos, que demonstram particular apreço pelo modelo de bestas afrontadas[228]. As características anatómicas parecem defini-los como uma mesma espécie: quadrúpedes com patas longas, orelhas pequenas e caudas curvadas. Descrição que se afigura coerente com a imagem de cães. No eixo do capitel, onde as suas cabeças encontram-se, existe um vaso de bordo largo ao qual recorrem para deleitaram-se do seu conteúdo.



Figura 73 – Capitel zoomórfico

Como revela Michel Pastoureau, e de acordo com uma realidade vigente em todo o bestiário medieval, aos cães atribuem-se diferentes significados. Por um lado, recordam-se qualidades como a sua memória, inteligência, ousadia e sobretudo lealdade. O cão guarda o rebanho, defende o seu amo, procurando-o por todo lado e chorando quando o crê morto. Juntamente com o leão, é o animal ao qual mais páginas se atribuem nos bestiários latinos, e manifesta-se como um dos mais populares na esfera iconográfica. No entanto, abundantes serão também os

[228] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., pp. 169-171.

seus defeitos, ele é tido como impuro, sujo, grosseiro e lascivo, um animal nojento que se aquece na imundície e na fuligem, baba e vomita incessantemente, ingerindo depois o que vomitou. Sendo, portanto, símbolo do pecador que após confessar cai novamente em tentação, cometendo novas e piores ofensas. Além disso, é uma besta voraz, sempre ansiosa por comida, recorrendo mesmo a carne de animais mortos[229].

Perante tal ambiguidade, e considerando a gestualidade e atributos do capitel silvense, onde os glutões canídeos inserem as cabeças simultaneamente no vaso a fim de se saciarem, afigura-se admissível a representação do vício da gula. Uma vez mais, e à semelhança do anterior (Fig. 72), a seleção meticulosa de espécies com simbologias inerentes, aliada às atitudes parece reverberar um mesmo sentido icónico. Mais que uma hipótese singular, esta interpretação sustenta o entendimento das imagens do cruzeiro como evidentes alegorias aos vícios e virtudes, associando o programa iconográfico sob moldes coerentes.

Outro conjunto de imagens particularmente interessante encontra-se sob o arco entre o cruzeiro e o braço do transepto, do lado do Evangelho. No capitel mais à esquerda surgem duas cenas que sugerem também uma lógica sequencial. Na primeira delas fez-se representar um homem, distinguido pela túnica curta que traja, e que possui um braço sobre o ventre o outro erguido, e uma mulher, à sua destra, com volumosa indumentária (Fig. 74). Embora o estado de erosão impossibilite a identificação de traços fisionómicos, o vestuário parece reverberar os géneros, não existindo, de resto, atributos associados. Na segunda cena (Fig. 75), as figuras são idênticas alterando-se apenas a gestualidade, a mulher toca com a mão direita numa das pernas do homem e com a esquerda ergue as saias deixando, portanto, as suas pernas à mostra.

Estas representações foram, muito provavelmente, aquelas que Manuel Francisco Ramos tinha em mente quando afirmou: "*A capela-mor…abre-se pelo já referido arco quebrado acairelado, arrancando de capitéis com figuração historiada, aqui e além pontuados de «erotismo», como todos aqueles que suportam o tramo central do cruzeiro*"[230]. Todavia, além da brevidade com que trata o conjunto capitelar, esta afirmação parece reduzir a um sentido categórico imagens de complexidade notória.

Quando D. Álvaro Pais (1275-1352), que assume o trono episcopal do Algarve em 1333[231] ou 1334, declara que os hispanos: "*são, entre os outros cristãos imundos, os que mais se entregam*

[229] PASTOUREAU, Michel. *Bestiari del Medioevo*. Giulio Einaudi, Torino, 2012, pp. 147-148.
[230] RAMOS, Francisco. *op. cit*., p. 83.
[231] SOUSA, Bernardo Vasconcelos. *Reis de Portugal – D. Afonso IV*. Círculo de Leitores, Lisboa, 2005, p. 133.

à luxúria e às fornicações"[232], reitera a necessidade de combater esse mal. De facto, a religiosidade católica apregoa fervorosamente a condenação de comportamentos sexuais, e a purificação do corpo emerge como preceito para a salvação. Deste modo, os programas iconográficos aliam-se às crenças e incorporam, como referido previamente, imagens relacionadas com a oposição entre as forças do bem e do mal ou vícios e virtudes. A arte desenvolve-se, portanto, sob um estandarte moralizador, de que é exemplo a figuração de homens e mulheres em atitudes indecentes[233].



Figura 74 – Capitel antropomórfico

Apesar de, à primeira vista, ambos os géneros serem equiparados na esfera das culpas carnais, ao nível dos paradigmas culturais e da mentalidade geral, tais condutas por parte dos homens são muito mais toleradas. Na mulher, por outro lado, contempla-se o perigo, a impureza e um instrumento que compromete a espiritualidade do homem, em quem pode desencadear os instintos mais baixos[234]. Em oposição a Eva, que personifica a imagem da mulher errante, e cujo pecado trouxe morte ao mundo, surge a Virgem Maria, cuja pura gravidez trouxe a possibilidade de ressurreição e a vida eterna[235].

[232] OLIVEIRA, António Resende. "A sexualidade*"* in Mattoso, José (dir.). *História da vida privada em Portugal – A Idade Média.* Temas e Debates, Lisboa, 2011, p. 333.
[233] COSTA, Joaquim Luís. *op. cit*., pp. 4-6.
[234] PILOSU, Mario. *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*. Estampa, Lisboa, 1995, pp. 168-176.
[235] BLEEKE, Marian, et. al. "Artistic Representation: Women and/in Medieval Visual Culture" in *A Cultural History of Women – in the middle ages*. Bloomsbury, Londres, 2013, p. 182.



Figura 75 – Capitel antropomórfico

Ainda assim, a realidade artística é muito complexa sendo até mesmo a nudez explícita alvo de grande ambiguidade[236]. O significado das representações, incluindo aquelas associadas inequivocamente aos pecados, e que abundam em igrejas românicas portuguesas[237], não parece tão óbvio como por vezes se crê.

Embora as imagens do capitel de Silves não assumam carácter sexual evidente, como a exposição de seios ou genitálias, como outras que surgem sobretudo no exterior dos templos, a gestualidade de oferta luxuriosa parece implícita. Além de tocar no homem, a mulher expõe as suas pernas abertas ao mesmo. Note-se, contudo, que este capitel se encontra sobre o cruzeiro de uma catedral, neste sentido, podemos afirmar que assume a mais explícita forma que naquele local seria aceitável. A dualidade entre interior e exterior é crucial nas nuances de tolerância que os programas iconográficos testemunharão, salvo raras exceções[238].

Deste modo, as duas faces podem representar, sucessivamente, o vício da luxúria manifesto na mulher pecaminosa que seduz o homem com os seus atributos físicos. Todavia, não refutamos outras interpretações. Um dado basilar parece ser a particularidade iconográfica e cronológica

[236] AMBROSE, Kirk. Male "Nudes and Embodied Spirituality in Romanesque Sculpture" in *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Sherry Lindquist, Burlington, 2012, p. 78.
[237] De que são exemplo Sanfins de Friestas, Longos Vales, S. Salvador do Souto, Ermida de Paiva, Algozinho e S. Pedro de Roriz. RODRIGUES, Jorge. *op. cit*., p. 303.
[238] COSTA, Joaquim Luís. *op. cit.,* p. 26.

destas imagens, concebidas já no século XV, onde aparentemente surgem com menos frequência.

O seguinte capitel antropomórfico encontra-se, do mesmo modo, sob aquele arco e tal como o anterior possui duas faces, onde articulam-se diferentes figuras. À esquerda uma mulher grávida aparece em trabalho de parto, com seios expostos e pernas abertas dentre as quais desponta a cabeça da criança. Tendo as mãos sobre o ventre, sinal enfático da gestação, está de braço dado com um homem ao seu lado, cuja ligação física testemunha presumivelmente uma relação de proximidade entre ambos. Ele, por sua vez, agarra com uma mão os cabelos de um terceiro indivíduo, enquanto espeta-lhe com a outra uma faca no peito (Fig. 76). Na face subsequente, à direita, três figuras, que pela indumentária serão homens, surgem envolvidas num episódio de luta (Fig. 77). O eixo central, normalmente ocupado por uma cabeça humana, exibe uma zoomórfica que pode ser de um caprídeo ou bovídeo, abaixo dela, como que subjugada, um cabeça antropomórfica bastante diferente daquelas anteriormente referidas.



Figura 76 – Capitel antropomórfico e zoomórfico



Figura 77 – Capitel antropomórfico e zoomórfico

Talvez mais que as precedentes, estas imagens levantam diversas interrogações. Haverá um sentido de continuidade entre as duas cenas? Quais são os significados e incumbências das mesmas? Por que razão foram integradas ao programa iconográfico da Sé?

Apesar das distinções, é inequívoca a coerência gestual associada a violência humana, deste modo, parece-nos admissível tratar-se de uma narrativa que as vincule. De acordo com a lógica já enunciada, acerca da oposição entre vícios e virtudes, estas podem ser personificações de pecados como a ira e a discórdia que opõem, respetivamente, a paciência e a concórdia[239]. Tal prevalência da índole carnal, e mesmo selvagem, da humanidade seria metaforicamente ilustrada pela figuração da besta que domina o homem. Sem embargo, além das dimensões teofânica a apotropaica, os edifícios religiosos testificam a manifestação de imagens de natureza laica relativas à condição terrena e mortal do homem. Entre outros exemplos desta tipologia, que em muitos casos não parece suplantar conotação trivial, destacam-se cenas de natalidade semelhantes a que encontramos em Silves[240]. Aí, todavia, surge ladeada por outra de carácter distinto, nada quotidiano, facto que esmorece tal interpretação.

Outra hipótese, apregoada por Joaquim Luís Costa na conjuntura de relevos românicos, assenta sobre a questão da fecundidade[241], Ferreira de Almeida, por outro lado, expõe o carácter erótico que algumas interpretações podem-lhes atribuir[242]. Tal profusão semântica torna, portanto, a descodificação deste quadro iconográfico tarefa intrincada, onde abundam possibilidades.

Os últimos elementos antropomórficos encontram-se nos capitéis sobre os quais se ergue o arco triunfal entre o cruzeiro e a nave axial. Num deles existe uma cena onde figuram três indivíduos, dois de pé e trajando indumentária idêntica que seguram o oponente, posicionado na horizontal, enquanto espetam-lhe uma faca no peito (Fig. 78). Já no capitel fronteiro, do lado da Epístola, as três faces são ilustradas por guerreiros armados com espadas e escudos e, à direita, um episódio de luta onde dois deles agarram o inimigo de cabeça para baixo que, aparentemente, tem o corpo trespassado (Fig. 79). Nos eixos despontam cabeças humanas, uma das quais abocanha os braços de dois combatentes (Figs. 80-81).

Nestes capitéis, à semelhança do antecedente, a gestualidade torna, uma vez mais, incontestável o sentido de violência, todavia, ao contrário daquele, estas não parecem personificações de transgressões. Tanto quanto nos é possível identificar, a partir das vestes e atributos, denota-se

[239] MÂLE, Émile. *op. cit*., p. 102.
[240] Cf. RODRIGUES, Jorge. *op. cit*., pp. 296-298.
[241] COSTA, Joaquim Luís. *op. cit*., pp. 24-25.
[242] ALMEIDA, Carlos Alberto. *História Da Arte Em Portugal – O Românico*. Presença, Lisboa, 2001, p. 162.

um carácter bélico, com a oposição de duas fações distintas, como testifica o homem de cabeça para baixo claramente derrotado.



Figura 78 – Capitel antropomórfico



Figura 79 – Capitel antropomórfico

Portanto, uma hipótese concebível é a representação de narrativas medievais. Neste período, a literatura foi responsável por difundir e enaltecer os feitos dos mais célebres heróis, o guerreiro, nobre ou cavaleiro, é protagonista de contos épicos ou romances onde notabiliza-se pela bravura e intrepidez. Ademais, destaca-se pela reverência a um código de valores que exalta uma índole justa e leal, bem como, pela ação altruísta na defesa de um senhor, território ou comunidade e

na preservação de ideais de paz e justiça. Dentre outros exemplos, os romances de cavalaria deveriam ser assimilados como arquétipo de conduta, reverberando virtudes associadas àquele rol, refletindo inclusivamente preceitos do mundo natural e sagrado. Assim sendo, os heróis que aí figuram possuem também uma dimensão simbólico-alegórica. Estes textos, produzidos inclusive em âmbito religioso, divulgam episódios que promovem o sentido de união e pertença, revigorando a valentia e o espírito guerreiro, assumindo-se, assim, como parte integrante e fundamental da vida quotidiana[243].



Figura 80 – Capitel antropomórfico



Figura 81 – Capitel antropomórfico

[243] VARANDAS, Angélica. "O Rosto do Herói Medieval: Beowulf e Gawain" in *Brathair* Vol. 10, n.º 2. 2010, pp. 29-38.

Apesar da viabilidade desta tese, não encontrarmos uma narrativa específica que a enquadre, facto que, embora dificulte a sua articulação, não a invalida. Neste sentido, cremos inclusive que outros capitéis do cruzeiro possam estar associados como representações de diferentes capítulos, alinhando o conjunto numa mesmo direção.

Deste modo, e embora algumas delas mostrem-se bastante congruentes, múltiplas são as hipóteses acerca do significado simbólico daquelas imagens. As composições elaboradas com recurso a diversos elementos - humanos, animais e naturais - que segundo o entendimento medieval fruíam de um propósito divino, sendo o mundo um livro redigido por Deus onde cada criatura tem um sentido[244], corroboram a realização de um programa iconográfico específico, concebido para um dos mais importantes espaços da catedral algarvia. Este, que certamente dispõe de um sentido coerente entre as várias representações, poderá apregoar princípios moralizantes, cenas do quotidiano medievo, ou mesmo ilustrações de géneros literários populares naquele período.

Aqui, todavia, um aspeto crucial é a dificuldade de se vislumbrar as peças escultóricas. Apesar do carácter pedagógico defendido por diversos autores no âmbito da panóplia figurativa da arte medieval, e que segundo os mesmos previa a instrução dos fiéis através da contemplação[245], neste cruzeiro a visibilidade é ínfima. As imagens situam-se a uma considerável altura fazendo com que a identificação dos ícones seja uma tarefa árdua. Questionamo-nos, portanto, até que ponto não teriam sido elaboradas apenas para louvar e engradecer as glórias de Deus, tendo em conta que os crentes pouco ou nada conseguiriam observar.

De qualquer modo, e apesar das limitações da oficina que aqui opera, patentes também no portal principal[246], a existência deste conjunto de imagens é indubitavelmente um traço emblemático que anelava a notabilização do templo onde estava instalado um dos tronos episcopais do país.

1.4. NAVES

1.4.1. Dualidade estilística do século XV:

Tal como a maioria dos estaleiros que operam ao longo da primeira metade do século XV em Portugal, a Sé de Silves assimila de forma irrefutável as soluções técnicas e estéticas que emanam do Mosteiro da Batalha. Fruto da sua segunda fase, dirigida por Huguet entre 1402 e

[244] MÂLE, Émile. *op. cit*., p. 29.
[245] Cf. RUDOLPH, Conrad. *op. cit*., p. 592.
[246] TEIXEIRA, Francisco. "O Programa Escultórico do Portal da Sé de Silves*"* in *O Fascínio do Gótico. Um tributo a José Custódio Vieira da Silva.* ARTIS-Instituto de História da Arte, Lisboa, 2016, p. 156.

1438, irradia a nova corrente flamejante que impera unanimemente no ambiente artístico nacional. Com a morte daquele mestre as obras passam a encargo de Martim Vasques, contudo, uma nova fase despontará, de facto, a partir de 1448 quando passa a chefiar a empreitada Fernão d´Évora, seu sobrinho[247].

Por sua intervenção, introduz-se aí uma tipologia que materializa o apelo ao cristianismo revestido da sua autenticidade primitiva, de acordo com o entendimento difundido por S. Bernardo e desenvolvido pelos mendicantes, que ganhará novo folego nestes finais da Idade Média. As edificações então concebidas rejeitam tudo quando se crê supérfluo, ecoando, deste modo, a ânsia pelo retorno aos modelos simples[248]. Este movimento, denominado "chão" em alusão à evidente sobriedade, e caracterizado pelo desaparecimento quase total de ornamentação, despojamento sistemático e elementarização geométrica, incorpora influências que provêm do Sul da França e Catalunha[249].

O paradoxo da segunda metade do século XV será, todavia, a coexistência destas duas correstes, aparentemente antagónicas. Apesar do surgimento daquela estética mais depurada observa-se a continuidade do gótico flamejante até cerca de 1480[250], este, contudo, não se extingue, mas transforma-se sob um desenvolvimento gradual que nos inícios do século XVI eclode solidamente na arquitetura manuelina, que: *"…prossegue o caminho europeu do tardo-gótico, segundo um processo de aprofundamento de regionalismo e identidade locais*"[251].

O Claustro Real (Fig. 82) mandado erguer por D. Afonso V na Batalha (c. 1448-1477), por outro lado, é onde, entre nós, se inaugura a nova corrente[252]. Com dois andares, sendo o primeiro a adotar esta organização, possui planta quadrada e nove tramos de cada lado, abrindo-se para o pátio central através de arcos quebrados simples de arestas chanfradas – dois por cada tramo. Estes, por sua vez, apoiam-se sobre duplos colunelos oitavados (Fig. 83), lisos e geminados, encimados por capitéis de cesta convexa, com discreta gola, sem ornamentação e compartilhando um só ábaco. Abaixo dos colunelos surgem socos retangulares com ligeira chanfradura em "papo de rola" (Fig. 84). As galerias são cobertas por abóbada suportada por arcos torais quebrados, com cruzaria de ogivas de arcos de volta perfeita de aresta chanfrada, chave central e sem cadeia (Fig. 85). O peso é descarregado diretamente nas paredes através de

[247] AFONSO, Luís. *op. cit*., pp. 41-50.
[248] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 129.
[249] PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. 2*. Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 12.
[250] *Idem, ibidem.*
[251] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., pp. 131-132.
[252] AFONSO, Luís. *op. cit*., p. 50.

mísulas troncopiramidais invertidas, não existindo, assim, colunas adossadas em lado algum. Nos bocetes heráldicos encontram-se os únicos elementos ornamentais, figurando aí o brasão régio e as armas do soberano: o rodízio. Ainda mais simples é o piso superior (Fig. 86), com cobertura de madeira e colunelos singulares também oitavados, coroados por capitéis de bases facetadas[253].



Figura 82 – Claustro de D. Afonso V (Batalha)



Figura 83 – Arcos e colunelos do Claustro de D. Afonso V (Batalha)



Figura 84 – Socos com chanfradura em "papo de rola" (Batalha)

[253] PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit*., p. 16.



Figura 85 – Galeria do piso inferior do Claustro de D. Afonso V (Batalha)



Figura 86 – Galeria do primeiro andar do Claustro de D. Afonso V (Batalha)

O traço mais distintivo desta obra é a ausência de ornatos, sendo, ainda assim, um organismo extremamente equilibrado do ponto de vista formal, marcado pela harmonia dos alçados e perfeito acabamento técnico, em nada alterado pela simplicidade do conjunto. Além do Claustro Real outras edificações relevantes no âmbito nacional assumirão a mesma estética, como a Igreja de Santiago de Palmela (1443-1482)[254]: "*o exemplo mais conseguido desta vertente arquitetónica*"[255], e o Claustro do Convento do Varatojo, fundado por D. Afonso V em 1470 e cujo portal flamejante testifica a coexistência no mesmo edifício de dois partidos estéticos distintos[256].

O conjunto de suportes empregues nestas obras, entre capitéis, fustes, bases e ábacos, arcos e cruzaria, terá prolongada continuidade que chega aos anos 30 do século XVI, mesmo que integrado a estaleiros seculares, como é exemplo o Hospital Real de Lisboa. Ao que tudo indica esta simplificação formal não se deve a questões de ordem económica, trata-se, porém, de uma opção deliberada que comprova a mudança de gosto. Ainda assim, Paulo Pereira propõe a hipótese desta escolha ser motivada por razões efetivamente utilitárias, que teriam correspondência em correntes estrangeiras. Outra possibilidade é ser esta a materialização de uma aspiração revivalista, coerente com o governo afonsino onde decorre dado recuo a tempos de valores cavaleirescos e recuperação de preceitos da alta nobreza[257].

1.4.2. Organização espacial:

De todos os edifícios, religiosos e seculares, que se erigiram no Algarve ao longo dos séculos XIV e XV poucos foram aqueles que subsistiram à passagem do tempo incólumes. Entre sismos, incêndios e ataques corsários, muitas foram as vicissitudes que contribuíram para o desaparecimento de grande parte das obras góticas nesta região. Como recorda Pedro Dias, além dos infortúnios, a mudança de gostos e o grande desenvolvimento vigente na época da expansão marítima, do qual advém o crescimento das povoações que tem imediatos reflexos no urbanismo, influenciam igualmente as alterações concebidas em igrejas, muralhas e casas da câmara, que parecem uma constante em todas as cidades e vilas algarvias[258].

A Sé de Silves, polo central deste território episcopal, não será exceção. Como já referido, entre os seus mais notórios traços figura a heterogeneidade que testemunha as modificações sofridas.

---

[254] AFONSO, Luís. *op. cit., loc. cit.*
[255] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 129.
[256] PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit*., p. 17.
[257] *Idem*, p. 18
[258] DIAS, Pedro. *A Arquitetura Gótica Portuguesa*. Estampa, Lisboa, 1994, p. 28.

Tal como afirma Mário Tavares Chicó, a robustez da cabeceira e do transepto contrasta com a leveza e fragilidade do corpo das naves, de acordo com uma nova solução. Esta, contudo, é para ele: "*das naves mais sóbrias e características da nossa arquitetura quatrocentista*"[259].

As três naves (Fig. 5), sendo a central mais alta e cega, fragmentam-se em apenas quatro tramos em oposição aos cinco mais comuns na arquitetura gótica portuguesa, eventualmente por razões topográficas ou económicas, criando, deste modo, um corpo relativamente curto. A estrutura é coberta com teto de madeira (Fig. 87), opção recorrente nos nossos templos medievais, a iluminação, por outro lado, faz-se através de finas frestas abertas no pano das naves laterais e do óculo central do alçado principal. O espaço é delimitado por arcos quebrados muitos simples e chanfrados nas arestas, sem qualquer moldura ou ornato a sublinhar o seu recorte. Estes, por sua vez, assentam sobre fortes pilares oitavados (Fig. 88), encimados por capitéis, também poligonais, sem ornatos e distinguidos apenas por chanfraduras triangulares nas extremidades (Fig. 89). As bases, duplas, seguem a mesma tipologia, com esferas sobre a concavidade tripartida dos ângulos (Fig. 90), motivos que, segundo Ramos, terão continuidade durante toda a época manuelina[260].



Figura 87 – Nave central com cobertura em madeira

[259] CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*., pp. 183-186.
[260] RAMOS, Francisco. *op. cit*., p. 83; RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 154.

A ausência de elementos decorativos aliada à simplicidade das formas cria um ambiente muito sóbrio e depurado, que contrapõe a monumentalidade patente na cabeceira e transepto deste edifício religioso[261].



Figura 88 – Pilar oitavado das naves



Figura 89 – Capitel oitavado

[261] *Idem, ibidem.*



Figura 90 – Bases duplas de pilares oitavados

1.4.3. Questão cronológica:

Tal como os demais segmentos que compõem a Sé de Silves, a estrutura das suas naves levanta problemas cronológicos que dividem a opinião dos historiadores da arte que sobre ela redigem. Segundo Ramos, as principais obras do século XV neste estaleiro decorrem entre os anos 40 e 70, coincidindo, grosso modo, com o reinado de D. Afonso V (1438-1481). Como referido previamente, este é um período onde coexistirão duas estéticas distintas, uma flamejante e outra chã, inaugurada no Claustro Real (c. 1448-1477) concebido por ordem daquele soberano[262].

Mário Tavares Chicó identifica como modelo análogo dos arcos simples e chanfrados destas naves os da Igreja do Crato, do século XV, sem embargo, evoca também S. Francisco do Porto, Leça do Balio e a Graça de Santarém, estas ainda do século XIV[263]. O emprego de estéticas prévias que contribuem para a aura de revivalismo é, como já citado, um importante traço da arquitetura afonsina, como prova a cobertura da crasta batalhina que é, em certo sentido, uma evolução da existente no Claustro da Sé Velha de Coimbra[264].

Para Almeida e Barroca os pilares polistilos são concebidos nos finais do século XV[265], Pereira define-os de forma mais precisa entre os anos 70 e 90[266]. Ramos, por sua vez, enquadra-os ao

[262] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit., loc. cit.*
[263] CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*., p. 186.
[264] PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit*., p. 16.
[265] ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit*., p. 77.
[266] PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. I*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995, p. 419.

período de regência do "Africano", sublinhando ainda a dualidade estilística vigente, reiterada pelo portal que, pelo menos parcialmente, terá cronologia coincidente com a das naves[267].

Em oposição a esta hipótese, Pedro Dias localiza a obra já no reinado de D. Manuel I (1495-1521), como, para ele, comprova a Matriz de Soure, datada de 1490 e onde a tipologia de pilares oitavados simples terá sido utilizada pela primeira vez, influenciando obras posteriores como as Matrizes de Viana do Alentejo, Alvito, Azurara, onde surgem ornamentados, e a de Pavia e Torrão, lisos como os da Sé de Silves[268]. Vieira da Silva e Ramôa assumem opinião semelhante, definindo os arcos de comunicação e os pilares como característicos da fase inicial do governo do monarca que, à semelhança dos antecessores, manda executar obras na catedral algarvia[269].

O manuelino e muitas questões que acerca dele se impõem, desde a própria definição do estilo, despertam ainda hoje muitas incógnitas. Se por um lado é incontestável a evolução da densidade ornamental que se intensifica gradualmente, definindo uma primeira fase de traços mais simples, por outro, duas edificações marcantes que ditam o despontar deste movimento atestam a precoce adoção do formulário que baseará o estilo, a Igreja de Jesus de Setúbal (c. 1490) e a Igreja de Nª. Sª. do Pópulo de Caldas da Rainha (c. 1495) [270], quadros efetivamente distintos do que encontramos em Silves. Deste modo, mesmo que as obras das naves tenham, de facto, decorrido nos primeiros anos do reinado de D. Manuel I, torna-se questionável o enquadramento das mesmas neste partido arquitetónico dada a adoção de estética bastante mais próxima àquela que identifica o período de D. Afonso V.

A feição arcaísta, embora depurada, aí encontrada é outro traço característicos de importantes estaleiros de estilo afonsino, como a já citada Igreja de Santiago de Palmela, cuja nave central, à semelhança de Silves, é cega. Para Pereira, trata-se de solução inspirada nos templos românicos e que definirá este movimento marcado por revivalismos que privilegiam opções antigas, tal como a ausência de ornamentação, que segundo ele só encontra paralelos nas obras cistercienses dos séculos XII e XIII[271].

A definição estrita de cronologias ou balizas estilísticas mostra-se vã quando observamos a complexidade dos processos construtivos e correntes estéticas. Se a Igreja de Jesus de Setúbal marca preceitos basilares do manuelino, o claustro, por sua vez, comprova ainda o emprego de

[267] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit., loc. cit.*
[268] DIAS, Pedro. *op. cit*., p. 174.
[269] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., pp. 153-154.
[270] PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. 2*. Temas e Debates, Lisboa, 1995, pp. 44-47.
[271] *Idem*, p. 29.

formulário, se não precedente, nele inspirado. As colunas cilíndricas encimadas por capitéis oitavados e bases do mesmo tipo surgem como desenvolvimento dos modelos despojados do tempo de D. Afonso V. A arquitetura de D. Manuel I, submetida a partir do século XIX a um processo de nacionalização, resultará na verdade da conjugação de diferentes opções, umas na continuidade desta arquitetura quatrocentista e do gótico internacional despojado, outras da arquitetura «ao modo de Inglaterra», outras ainda são a incorporação total ou pontual de elementos mudéjares e mouriscos, outras provêm de tipologias mediterrânicas e norte-europeias, conjugadas, e ainda, outras resultantes da assimilação de soluções proto renascentista como o «plateresco» espanhol. Aliada a tamanha multiplicidade emerge a iconografia heráldica manuelina que manifesta peso sem precedentes na nossa arte[272].

[272] *Idem*, pp. 45-55.

PARTE IV

1.1. PORTAL PRINCIPAL

1.1.1. Elaboração formal e simbólica do portal gótico:

A opinião geral dos autores acerca dos portais góticos permite conotar, grosso modo, concordância em relação à importância simbólica da conjugação dos elementos que os constituem e da iconografia que os caracterizam[273]. As mudanças sociais que transformam o mundo medieval e proporcionam tal formulário criam novos sentidos: "*Assim depois das temáticas aterradoras, monstruosas e apocalípticas da arte românica surgirá uma temática naturalista, uma visão mais serena*"[274]. Figuram em maior abundância temas sobre as vidas de Cristo e da Virgem, hagiografias e ornamentação vegetalista e fantástica.

A vertente simbólica, basilar para a cultura artística medieval, cuja herança encontra-se nos textos bíblicos, é acentuada pelo pensamento neoplatónico vigente. "*O simbolismo descobrirá em determinadas formas um reflexo direto do ausente e do transcendente, circunstância que confere ao símbolo uma aura de mistério que é necessário decifrar*". Assim, o portal, pelo qual adentra-se ao templo, é entendido simbolicamente como via de acesso à vida eterna, e as imagens que aí despontam preceitos fundamentais transmitidos visualmente[275].

Restam algumas interrogações. O que caracteriza o portal gótico? Qual é a origem da forma que assumirá? Quando irrompe o pleno entendimento do simbolismo iconográfico e a sua adoção enquanto norma?

De modo geral, o portal gótico como forma de arte é um programa escultural relativamente complexo, cuja lógica composicional baseia-se na estrutura arquitetónica em que está inserido. Normalmente, é composto por tímpano e lintel centrais, cercados por arquivoltas que assentam em colunas encimadas por capitéis. A criação formal e simbólica deste elemento parece surgir, pela primeira vez, em Saint-Denis, que sofre modificações ao longo do século XII, sob direção do abade Suger entre 1122 e 1151. Os seus portais, segundo novo formulário, são entendidos como formas de arte e comunicação públicas que inauguram expressividade inédita[276].

---

[273] DUBY, Georges. *O Tempo das Catedrais – A Arte e a Sociedade 980-1420*. Estampa, Lisboa, 1993, pp. 287-288; LOPES, Patrícia. "Representações de Bestiário nos Tímpanos das Igrejas Românicas (Século XIII)*"* in CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide (coord.). *op. cit*., p. 67; PEREIRA, José Fernandes. "Teoria da Escultura Medieval Portuguesa: Entre a Metafísica e a Ética" in *Revista Arte Teoria* n.º 11. Lisboa, 2008, p. 105.

[274] SIMSON, Otto von. *A Catedral Gótica*. Presença, Lisboa, 1991, p. 110, cit. por MARQUES, Marisa. *O Mundo do Fantástico na Arte Românica e Gótica em Portugal Vol. I*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 54.

[275] PEREIRA, José Fernandes. *op. cit*., pp. 103-105.

[276] RUDOLPH, Conrad. *op. cit*., pp. 569-574.

No entanto, a maioria dos componentes do portal gótico já existia antes de integrados em Saint-Denis, como o lintel (Saint-Genis-des-Fontaines c. 1019), o tímpano (Arles-sur-Tech c. 1046), e arquivoltas (Saint-Mexme em Chinon, finais do século XI), todos sob forma esculpida. A inovação encontra-se no método ordenado e coerente que agora os unifica, a utilização destes elementos de forma independente limita o potencial para o desenvolvimento de um tema central complexo, icônico ou narrativo. Funda-se, assim, uma tipologia de arte pública em larga escala, baseada na sistematização de imagens e estruturação esquemática dos componentes[277].

Não obstante, para Conrad Rudolph a mudança não se origina apenas em Saint-Denis. Entre 1125 e 1130, Hugo de S. Vítor, principal estudioso da célebre abadia de S. Vítor, descrito como maior teólogo da Europa durante a sua vida, concebe a obra "A Arca Mística", composta por um texto e uma pintura que ele descreve. Trata-se de uma imagem que tenta representar todo o tempo, espaço, matéria, história e esforço espiritual, e que serviu de base a uma série de discursos feitos por Hugo na época em que Suger começa a planear os seus portais. Um dado primordial é a proveniência literária, não artística, da sua estrutura esquemática que é então transformada numa obra de arte visual. Todos os esquemas complexos que integra (roda de signos, meses do ano, os doze ventos, harmonia quaternária, o macro/microcosmos) são diagramas que visam a clarificação de discussões verbais encontradas em textos como "Sobre a natureza das coisas" e "Etimologias" de Isidoro de Sevilha[278].

Assim como o portal gótico resulta da sistematização formal de elementos pré-existentes, Hugo converge os vários esquemas cosmológicos a um sistema coerente. A singularidade de sua obra reside na maneira como preenche a lacuna entre o potencial da literatura para expressão complexa e essa expressão na arte pública em larga escala. Este paralelo conceitual não é por acaso, ambos testificam sistematizações de formas precedentes que se mostram maiores que a soma de suas partes. A multiplicação garante mais informações e, assim, uma mensagem mais complexa, enquanto que a sistematização propicia uma declaração mais organizada e, portanto, potencialmente mais articulada. A combinação dos fatores concebe uma apresentação visual mais eficaz. Domina-se então a arte de adaptar, de forma bem-sucedida, a função da literatura de expressar ideais complexos em arte pedagógica em larga escala[279].

---

[277] *Idem*, pp. 574-576.
[278] *Idem*, pp. 569-577; WILLIAMSON, Paul. *Escultura Gótica – 1140-1300*. Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1997, pp. 36-37.
[279] RUDOLPH, Conrad. *op. cit*., p. 529.

1.1.2. Cronologia e oficina:

Tal como a maioria dos dados que envolvem a Sé de Silves, a datação do seu portal principal levanta dúvidas. Não parece existir um consenso entre os vários autores, que apontam para finais do século XIV, século XV, e último quartel do Quatrocentos[280], conforme diferentes fontes. Até o presente momento, apenas as suas características formais, que mais tarde analisaremos, podem fornecer informações que permitem delimitar cronologias.

A escassez de registos ou outras provas documentais, como contratos por exemplo, deixa nova lacuna no que diz respeito aos indivíduos que contribuíram para a sua conceção. Deste modo, desconhece-se a oficina, mestres e artesãos envolvidos no projeto. Contudo, este não é um caso isolado, como recorda Pedro Dias *"…as informações sobre estaleiros medievais são muito poucas, mas mesmo assim ainda nos chegaram algumas",* predominantemente ligadas a empreitadas de maior dimensão[281]. Todavia, dispomos de um conjunto de dados que, em geral, afiguram-se verossímeis no contexto dos estaleiros medievais portugueses. Normalmente, as obras de escultura arquitetónica eram concebidas por um numeroso grupo de homens, onde incluíam-se pedreiros, aparelhadores, assentadores, escultores e ajudantes. Além deles existiam carpinteiros, que faziam andaimes e máquinas de elevar pedras, bem como ferreiros, que criam e reparam ferramentas e peças para o obradouro, como pregos e estruturas metálicas. A lentidão da atividade também parece ser recorrente, com trabalhos a estenderem-se por largos anos[282].

Na Península Ibérica, até o surgimento das aulas de arquitetura de Lisboa e Madrid, observa-se a manutenção do modo como a difusão de formulários e técnicas se fazia, baseado na primazia de grandes estaleiros que ditam novas correntes. Além de influências regionais, a deslocação de mestres ou artífices promove a disseminação de conhecimentos em maior escala, efeito que possibilitará a chegada destes a zonas mais distantes, onde, por vezes, criam-se estéticas autónomas. Grandes polos, que tutelam outros, serão denominados escolas, razão pela qual

[280] "*Mas há na organização do seu portal principal…elementos arquitetónicos, e aspeto mais antigo, que parecem ser, pelo menos, do século XIV*" in ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit*., p. 77; "*Ao século XV pertencem as capelas da cabeceira, o transepto, o portal principal…*" in DIAS, Pedro. *op. cit*., p. 174; *"…em nosso entender trata-se duma obra que foi reformulada durante o último quartel do século XV"* in RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 85.

[281] DIAS, Pedro. *op. cit*., p. 36.

[282] ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit*., p. 22; SILVA, Jorge Henrique Pais. *op. cit*., p. 33.

falamos ainda em escola batalhina, que muito influenciará a Sé silvense, escola coimbrã ou eborense[283].

Entre os limitados dados concretos sobre os trabalhadores deste estaleiro sabemos que a eles é oferecida isenção de servirem nas armadas para integrarem as obras em 1458[284].

As catedrais, que como sedes de dioceses incluem-se na hierarquia da Igreja, são administradas pelo bispo, que concentra em si maior autoridade, e pelo cabido, grupo composto pelos cónegos da Sé. Assim sendo, a eles, como encomendadores, será designada a responsabilidade de dirigir sumariamente as obras catedralícias, selecionar formulários e definir programas iconográficos. O portal silvense, que apresenta um conjunto de imagens com figuração humana, nos fustes dos capitéis e no friso contínuo que percorre a extremidade da última arquivolta, permite conotar a elaboração cuidada de um programa escultórico que traria prestígio a um templo importante como a catedral. Não obstante, é notório o carácter popular desta obra, patente também na cachorrada que se desenvolve no topo do alfiz no qual o portal está enquadrado. Aí encontram-se elementos com características mais evoluídas que o trabalho do portal, podendo ser alguns já dos alvores do século XVI, dado que reitera a tese de reutilização material. Outra hipótese é a atuação de vários artífices, como sugerem as diferentes qualidades na modelação dos volumes e no naturalismo das representações[285].

Quem seriam os artesãos? Quais seriam as suas proveniências e formações estéticas? Estas são perguntas cuja omissão documental inviabiliza respostas. Todavia, existem algumas pistas que nos permitem elaborar um quadro de possibilidades. As influências estéticas apontadas pelos diferentes autores, que estabelecem paralelismos entre este portal e outros, podem indicar núcleos dos quais advêm mestres ou oficiais. Entre eles destacam-se: Batalha, Lisboa, Santarém e Beja, centros de dinamismo artístico expressivo. No entanto, Francisco Teixeira, baseado nas dificuldades plásticas evidentes principalmente na elaboração figurativa, afirma: *"...que estamos perante uma situação em que a circulação de alguns motivos...não é acompanhada pela circulação de artífices ou de mestres pedreiros de qualidade"*[286].

---

[283] DIAS, Pedro. *op. cit*., pp. 35-36; TOMAN, Rolf. *A Arte do Gótico – Arquitetura, Escultura, Pintura*. Konemann, Oldenburg, 2000, p. 154.
[284] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., pp. 152-153.
[285] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., pp. 153-154.
[286] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. op. cit., p. 154; CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*., p. 183; TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 183.

Como recorda Mário Tavares Chicó: *"O século XV é um século de acentuado realismo na representação do mundo vegetal e da figura humana…",* dado testificado por obras de grande qualidade, que, todavia, não se verifica no portal de Silves. Apesar da relativa destreza técnica da oficina na conceção dos motivos vegetalistas, notória na simetria e naturalismo das folhagens, os figurativos testemunham dificuldades na representação anatómica, existem erros de proporção, irregularidades nas posturas e ângulos, e falta de movimento. Realidade que, possivelmente, melhor se compreenderá se tivermos em consideração o atribulado processo de edificação da Sé, além das vicissitudes da própria cidade que, a partir do século XV, apresenta claros sinais de decadência perdendo protagonismo para localidades como Vila Nova de Portimão. Conjuntura que seguramente complexificou o recrutamento de artífices e escultores que possuíssem maior maestria[287].

Deste modo, tais limitações podem indicar que a oficina que produz o portal da Sé de Silves era composta maioritariamente por artífices locais, talvez orientados por mestres ou artesãos de maior erudição provenientes de outras partes do país. De qualquer forma: "*...é possível perceber que nos encontramos perante uma oficina de escultura de pouca qualidade*"[288].

1.1.3. Características formais:

O portal principal da Sé (Fig. 91) surge inserido num proeminente alfiz retangular de cantaria, concebido em grés de Silves cujo tom avermelhado destaca-se perante a brancura do alçado. Este elemento arcaico, que dá profundidade e monumentalidade ao portal, acentua o aspeto conservador da sua composição, associada por alguns autores ao portal de Alcobaça[289], mas onde Mário Tavares Chicó identifica influências de obras do século XV: *"...ligado ao tipo tradicional do portal gótico português"*[290]. No entanto, como recorda Manuel Ramos: "*Uns e outros podem ter razão*", dadas as alterações que certamente terá sofrido[291].

Acima do alfiz encontra-se um varandim, cujo acesso far-se-ia pela pequena porta em arco abatido à direita, passando pelo coro alto no interior, que hoje já não mais existe. Esta estrutura, que se prolonga para além dos limites do alfiz, baseia-se em onze mísulas compondo uma cachorrada onde figuram elementos antropomórficos e zoomórficos. A combinação das formas confere ao portal uma sensação de menor elevação, acentuando seu carácter maciço. *"O*

[287] CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*., p. 177; TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., pp. 155-158.
[288] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 155.
[289] *Idem*, p. 153.
[290] CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*., p. 183.
[291] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 85.

pórtico, inscrito num gablete triangular ou em corpo saliente retangular, com ou sem varandim, foi comum na primeira metade de Trezentos, prolongando-se o seu uso pelo século XV"[292]. Tal feição conservadora pode ser indício de que o desenho geral datará da empreitada inicial, apesar de elementos ornamentais mais tardios.



Figura 91 – Portal axial

Como afirma Francisco Teixeira: *"...é possível que este facto se possa dever a um desejo de manter um elemento mais antigo do espaço sagrado, testemunho da sua antiguidade e, por isso, prestigiante, embora, no caso desta catedral, o problema de dificuldades económicas em várias fases da construção também possa ser invocado"*[293]. Não obstante, o aproveitamento de

[292] *Idem, ibidem.*
[293] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 154.

estruturas e elementos pré-existentes era prática recorrente como acontece, por exemplo, em Reims, uma das mais célebres catedrais góticas da Europa[294].

Das extremidades despontam dois contrafortes (Fig. 92) que: *"...poderão ser obra inicial, mas foram coroados em finais do século XV por pináculos piramidais salpicados por borbotos"*[295].



Figura 92 – Contraforte com pináculo piramidal

No eixo central abre-se um arco quebrado, com 2,70m de largura, sem tímpano, e encerrado por porta de dois batentes. A partir daí irradiam cinco arquivoltas idênticas, quatro das quais assentes em capitéis vegetalistas e antropomórficos, cujos cestos possuem 35cm de altura, coroando colunelos de mármore de fustes curtos, com 1,70m, e tons claros. A arquivolta interior surge sobre duas pilastras com discretos colunelos incorporados, que segundo Manuel Ramos: *"...não farão parte do original, serão sim fruto de uma remodelação dos finais do Quatrocentos"*[296]. Os oito colunelos de mármore, por sua vez, apoiam-se sobre bases duplas, o que propicia maior elevação ao conjunto. Opção que, para o autor, terá origem no portal do

[294] FELTMAN, Jennifer, et. al. "The North Transept of Reims Cathedral – Design, Construction, and Visual Programs" in *AVISTA Studies in the History of Medieval Technology, Science and Art* Vol. 11. Routledge, London and Nwe York, 2016, pp. 5-8.
[295] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 85.
[296] *Idem*, p. 87.

transepto da Batalha[297], tese defendida igualmente por Mário Chicó que identifica ainda outro modelo, o coro de S. Francisco de Santarém[298]. Obra encomendada por D. Fernando (1345-1383), a fim de receber a sua sepultura, iniciada algum tempo antes da sua morte, e que é: *"…o remate adequado para as experiências e a evolução gradual que, ao longo do século XIV, a arquitetura portuguesa foi sofrendo"*[299].

A tipologia do portal silvense, sem tímpano, e com arquivoltas de modelação simplificada, parece ter sido o modelo vigente na maioria das igrejas góticas do Trezentos, como é exemplo outro caso no Algarve, S. Clemente de Loulé. Os mendicantes, que como referido previamente dominam o panorama da arquitetura gótica portuguesa entre os séculos XIII e XIV, serão os responsáveis pela difusão deste formulário para o Sul do país[300].

Por fim, o friso (Figs. 93 e 94), que acompanha o desenho da arquivolta mais exterior, e que na sua largura máxima atinge 6,21m, onde intercepta a moldura. Este é ornado por motivos antropomórficos e fitomórficos. Abaixo dele encontram-se, um de cada lado, colunelos muito finos similares aos da arquivolta interior, e que como aqueles, provavelmente, serão fruto de intervenção tardia.

No estado atual, e dado o grande desnível do terreno, o acesso ao portal faz-se pela escadaria aí instalada. Contudo, fotografias do início do século XX comprovam que esta nem sempre foi a solução empregue, nelas observamos um patamar retangular cercado por balaustrada de ferro. Ainda assim, a porta manuelina (Fig. 95) da Misericórdia de Silves[301], fronteira ao portal da Sé, evidencia as alterações que a cota do terreno terá sofrido, visto que atualmente esta mais se assemelhe a uma janela.

[297] *Idem, ibidem.*
[298] CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*., p. 183.
[299] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 126.
[300] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 154; CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*., pp. 183-184.
[301] "*Pertenceu a um templo quinhentista que antecedeu o atual*" in AZEVEDO, José. *Inventário Artístico Ilustrado de Portugal – Algarve e Regiões Autónomas dos Açores e Madeira*. NovaGesta, Lisboa, 1991, p. 124.



Figura 93 – Capitéis e friso do portal axial (lado esquerdo)



Figura 94 – Capitéis e friso do portal axial (lado direito)



Figura 95 – Porta manuelina da Misericórdia de Silves

1.1.4. Capitéis:

Tal como todas as conceções artísticas, o conjunto de capitéis presente no portal da Sé de Silves surge como consequência tangível de uma susceção de eventos que propicia a elaboração deste formulário. Assim sendo, torna-se imperativo o entendimento dos mesmos a fim de se compreender a realidade que gera tais objetos artísticos.

"…a arte gótica mostra sem dúvida a evolução do pensamento do homem medieval no que respeita à natureza e a tudo o que o rodeia…a busca do prazer dos sentidos, das perceções e a reunião do útil e agradável, o desejo de harmonia"[302].

De facto, e como recordam Maria Adelaide Miranda e Vieira da Silva, a partir do século XII a arte europeia observará grandes mudanças que provêm da forma como a religiosidade e sociabilidade são experienciadas. O mundo, antes lugar de flagelo e jugo, onde se aguarda o dia do Juízo Final, é agora observado como ambiente de beleza e equilíbrio, que compete ao homem usufruir e desenvolver. Surgem, então, novos conceitos cuja materialização trará: *"…a serenidade de um naturalismo visível quer na temática quer no tratamento das formas"*[303].

Os motivos fitomórficos, muito estilizados, e marcados por um traço geometrizante rígido, são substituídos por folhagem de tratamento mais naturalista, leve e fluída. Em Portugal, ao longo do século XIV, decorrerão experiências que aprimoram paulatinamente a nossa arte. É nesta centúria que se testifica a dimensão plena da replicação da natureza: na Matriz da Lourinhã, no deambulatório da Sé de Lisboa e no coro de S. Francisco de Santarém, desabrocham folhas de hera e passas de videira, entre outras espécies vegetais, que se desdobram em dois andares e enchem-se de vigor definitivamente naturalista. Nos finais do Trezentos, resultado da experimentação e conhecimento adquirido, surgem dois estaleiros que partilham estas circunstâncias específicas: Sª. Mª. da Graça em Santarém e a Batalha, onde, mais tarde, Huguet introduz: *"…os enrolamentos nervosos, as folhas espinhosas e carnudas do cardo, que, na expressão poética de Huizinga, anunciam os tons cálidos do Outono",* e de onde parte a renovação que despontará no século XV[304].

É a este século que, muito possivelmente, pertencerão os capitéis do portal principal da Sé de Silves. Embora o estabelecimento de cronologia mais delimitada, tendo por base apenas os

[302] MARQUES, Marisa. *op. cit*., p. 54.
[303] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 163.
[304] *Idem, ibidem*; Cf. PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. I*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995, pp. 425-426.

elementos de escultura arquitetónica, não seja indubitável, encontramos aqui a conjugação de expressivo número de componentes que permitem identificar o formulário vigente em várias obras do século XV. Entre eles: a forma dos cestos, a organização dos elementos fitomórficos (dispostos em dois andares, formando uma estrutura em V), a modelação dos mesmos (onde denota-se evidente rigor naturalista), e o tipo de figuração humana que surge entre a folhagem. Bem como, emprego de ábacos prolongados, e socos duplos sob colunelos de feição arcaica[305].

João Batista da Silva Lopes, na obra "Memórias para a História Eclesiástica do Algarve", de 1848, afirma que D. Manuel I mandou: *"…reedificar a Sé com obras novas, ficando um grande e sumptuoso templo"*[306]. Esta hipótese de o soberano ter reedificado a igreja, não sendo totalmente refutada, deve, ao menos, articular-se com a possibilidade de reutilização de um elemento mais arcaico, neste caso o portal, símbolo da sua antiguidade[307].

A opinião da maioria dos autores parece convergente no que diz respeito aos modelos que influenciam o formulário do portal silvense[308]. O tipo de ornatos vegetalistas e as cabecinhas que surgem nos capitéis provêm, segundo Silva e Ramôa: *"…do trabalho de Afonso Domingues no Mosteiro de Santa Maria da Vitória, particularmente da porta inscrita no braço Sul do transepto"*, passando, entre outros, pelo Mosteiro do Carmo em Lisboa[309] e pelo portal da Igreja do Mosteiro da Conceição de Beja[310].

Para melhor fluidez e coerência da análise individual dos capitéis, seguiremos o sentido assinalado no esquema abaixo (Fig. 96), deste modo, iniciaremos pelo capitel mais exterior do lado direito (n.º 1) e finalizaremos pelo mais exterior do lado esquerdo (n.º 8). Contudo, note-se que, dado o estado de conservação de alguns deles, a identificação de elementos e atributos tornar-se-á, pontualmente, mais limitada.

---

[305] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 87; TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 153.

[306] LOPES, João. *Memórias para a História Eclesiástica do Algarve*. Academia Real das Ciências, Lisboa, 1848, p. 292. Cit. por RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit., loc. cit*.

[307] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit., loc. cit.*

[308] Cf. TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 154. RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit., loc. cit.*

[309] Este: *"…portal inscreve-se num corpo saliente ou gablete…e possui seis arquivoltas toreadas de perfil tardo-gótico. Os capitéis que encimam os colunelos têm decoração distribuída em «dois andares», de folhas recortadas e pequenas cabeças humanas*" in PEREIRA, Paulo. "O Convento e a Igreja de Nossa Senhora do Carmo" in *Roteiro de Exposição Permanente*. Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, 2002, p. 16.

[310] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 154.

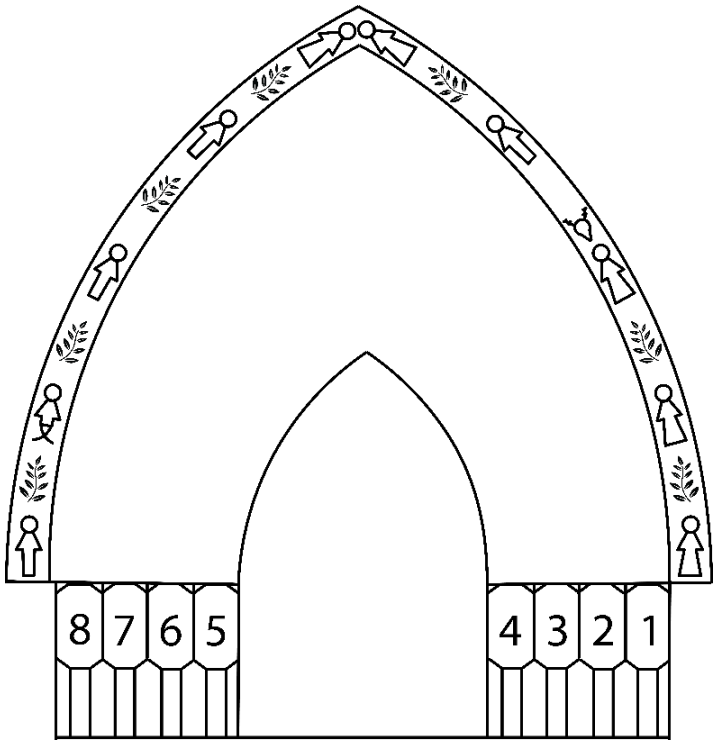

Figura 96 – Esquema n.º 1

O capitel n.º 1 (Fig. 97) é o único, em estado atual, que possui representação humana de corpo inteiro. Esta figura, esculpida ao longo do cesto até a linha do ábaco, encontra-se em posição ereta, com braços fletidos em V, cotovelos à altura do tórax, e mãos, que apesar de muito erodidas, parecem estar paralelas. Acerca destas, cremos em duas hipóteses possíveis, uma onde estariam juntas, palma a palma, identificando um gesto primordial, associado à oração e plenamente enquadrado ao contexto[311], e outra, onde segurariam um livro. Esta última baseia-se na distância entre os resquícios da estrutura das mãos, bem como, na protuberância que parece existir sobre o peito da figura. A representação deste elemento seria, de igual modo, plausível, dada a evidente associação, real e simbólica, entre a cultura letrada e as elites, onde incluem-se a nobreza e o clero[312]. Imagem análoga às representações dos capitéis da Batalha,

[311] *"Essa atitude começou a ser usada lentamente no século VIII, tornando-se depois a posição mais comumente associada à oração, simbolizando a submissão como um vassalo em relação ao rei"*, sendo utilizada *"... pelos ordenados e pelos leigos"* in ALDRIN, Viktor. *Prayer in Peasant Communities*. University of Gothenburg, Gothenburg, 2010, pp. 68-69.

[312] EISENSTEIN, Elizabeth. *A Revolução da Cultura Impressa*. Ática, São Paulo, 1998, pp. 21-25.

como os do Claustro Real (Fig. 65), e das arcas tumulares de D. Dinis (c. 1318-1325)[313] e de D. Leonor Afonso (c. 1325)[314].



Figura 97 – Capitel n.º 1 do Portal

A indumentária assemelha-se a uma túnica longa, com mangas compridas, pregas paralelas abaixo da cintura, e atada com um tipo de corda ou cinto que se prolonga para baixo em S, onde na ponta figura um nó ou franja. Mais à direita, parece estar fixada ao cinto uma pequena bolsa[315]. A cabeça encontra-se coberta por um capuz[316], sem sinal de cabelo. Os traços fisionómicos não podem ser identificados por conta da deterioração, contudo, reconhecemos uma modelação alteada à volta do rosto, que se prolonga para a frente onde afunila-se. O facto de autonomizar-se em relação ao capuz pode indicar que se trata de barba, o que reforçaria a

[313] VAIRO, Giulia. "O Mosteiro de S. Dinis de Odivelas – Panteão Régio (1318-1322)" in *Família Espaço e Património*. CITCEM, Braga, 2012, pp. 433-438; FERNANDES, Carla Varela. *O Bom Rei Sabe Bem Morrer – Reflexões sobre o túmulo de D. Dinis.* Atas dos Encontros sobre D. Dinis em Odivelas, Colibri e Câmara Municipal de Odivelas, 2011, pp. 71-78.

[314] LEAL, Telmo. *Pequenas Arquiteturas Para Grandes Túmulos – A Microarquitetura no Final da Idade Média*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014, p. 33.

[315] *Escarelle*, é o nome dado às elegantes bolsas femininas usadas na Idade Média por damas nobres, contudo, sabe-se que a utilização destas, pela sua praticidade, era hábito também entre camponeses, comerciantes, etc. RACINET, Albert. *Enciclopédia Histórica do Traje*. Replicação, Lisboa, 1994, pp. 140-149.

[316] Pode ser um capuz, um amicto (utilizado por clérigos), ou *aumusse* (utilizado por leigos). *Idem*, pp. 134-138.

hipótese de ser a representação de um monge, contundente também com os demais elementos: túnica, corda, capuz. O tamanho da cabeça desta figura, muito grande em relação ao resto do corpo, testifica as dificuldades na reprodução anatómica.

Os elementos fitomórficos, por sua vez, reverberam o naturalismo descrito pelos autores nas suas análises deste portal[317]. Aí entrelaçam-se folhas simples, elípticas - arredondadas no meio e pontiagudas na extremidade - e que possuem pecíolos, que são hastes que as ligam ao caule. As suas nervuras secundárias, aquelas que se desenvolvem ao longo da estrutura da folha, são retas e paralelas[318]. Estas características parecem compatíveis com folhas de laranjeira, cuja produção em Silves é notória até aos dias de hoje, no entanto, podem ser também folhas de damasqueiro, ameixeira, gilbardeira, freixo, sabugueiro[319], entre outras espécies vegetais.

O capitel n.º 2 (Fig. 98) apresenta-se muito mais danificado que o anterior. Diferente daquele, e tal como os demais, possui apenas uma pequena cabeça à altura do ábaco, todavia, o seu estado de conservação impossibilita qualquer identificação de traços fisionómicos. O desaparecimento, quase total, dos elementos fitomórficos pôs em evidência a forma em V desta tipologia de capitel em dois andares do século XV[320]. Resta apenas um pequeno fragmento à esquerda, que, apesar do seu tamanho, identifica-se como folha composta, ou seja, dividida em vários folíolos numa mesma haste. Podendo tratar-se, deste modo, de folhas de figueira, cultura célebre desde os tempos da *Xelb* islâmica, quando eram: *"…enviados para todas as regiões do Ocidente*" e recordados pela sua *"excelência e doçura incomparáveis"*[321].

O capitel n.º 3 (Fig. 99) encontra-se ainda mais deteriorado que o precedente. A cabecinha já não existe, restando apenas a base onde estaria. A folhagem, de igual modo, ficou reduzida a apenas um exemplar, localizado no canto inferior esquerdo. Esta folha é simples, elíptica, com nervuras protuberantes oblíquas, que despontam da sua base, e cujo rebordo parece dentado[322], o que talvez indique diferente espécie vegetal. Assim sendo, poderá ser folha de macieira, outra cultura afamada: *"A árvore que aí cresce em maior quantidade é a macieira que produz frutos*

[317] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 87; RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 154.
[318] BINGRE, Pedro, et. al. *op. cit*., pp. 435-437.
[319] *Idem*, pp. 145, 356, 383.
[320] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 163; RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit., loc. cit.*
[321] COELHO, António. *op. cit*., p. 66.
[322] BINGRE, Pedro, et. al. *op. cit*., pp. 435-437.

notáveis libertando um perfume semelhante ao das ervilhas de cheiro"[323]. Ou ainda, amieiro-napolitano, faia, silva, sabugueiro, sobreiro, azinheira[324], que partilham aspeto similar.



Figura 98 – Capitel n.º 2 do Portal



Figura 99 – Capitel n.º 3 do Portal

Do conjunto dos quatro capitéis deste lado do portal, o n.º 4 (Fig. 100) é o que se apresenta em melhor estado de conservação, talvez pelo facto de estar em posição privilegiada, ou seja, mais resguardado dos elementos naturais como chuvas e ventos, ou por ser peça de substituição. A cabeça, posicionada sob a linha do ábaco, encontra-se razoavelmente preservada. De rosto redondo, esta figura possui olhos amendoados e longos, nariz fino, do qual resta só o dorso, sem abas e ápice, e boca pequena com lábios delgados, porém sinuosos, traços que permitem propor a representação de uma figura feminina. A cobertura que traz parece confirmar tal hipótese, embora saibamos que na Idade Média era hábito homens e mulheres taparem a cabeça, sejam religiosos ou leigos, havendo chapéus, barretes, capuzes e toucados[325], a sua forma evidencia uma tipologia feminina. A partir de finais do século XII o véu, preso por um círculo

[323] COELHO, António. *op. cit*., p. 62.
[324] BINGRE, Pedro, et. al. *op. cit*., pp. 228, 234, 295, 383; PINTO, José. *Flora do Algarve – Serra do Caldeirão e Barrocal*. Universidade do Algarve, Faro, 2011, pp. 213-214.
[325] RACINET, Albert. *op. cit*., pp. 132-149.

de metal ou tecido à volta da testa, passa a incluir também a *barbette*, que é uma faixa de linho abaixo do queixo, puxada sobre as têmporas[326]. É exatamente este conjunto que parece aí reproduzido, similar, entre outros exemplos, ao do túmulo de D. Beatriz Afonso (1244-1300)[327], ou o de D. Vataça (c. 1337), recordado no testamento ditado pela mesma em 21 de abril de 1336[328]. Deste modo, é provável que se trate da representação de uma nobre ou monja. Parece existir nesta figura maior qualidade plástica do que nas demais previamente referenciadas.



Figura 100 – Capitel n.º 4 do Portal

Os motivos fitomórficos encontram-se divididos em dois andares plenamente identificáveis. No inferior existem três elementos, que poderão ser flores ou folhas. Possuem entre quatro e cinco folíolos (folhas) ou pétalas (flores), que partem do mesmo núcleo e são arredondadas em baixo e pontiagudas no topo. A maestria na sua conceção é evidente, são mais fluídos e curvam-se ligeiramente em algumas pontas, as nervuras secundárias são paralelas, mas arqueadas, e o

[326] SANTOS, Georgia. *A Roupa, a Moda e a Mulher na Europa Ocidental Medieval - Reflexo da opressão sofrida pela mulher na Idade Média (século: XI-XV)*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2006, p. 49.

[327] Questiona-se, contudo, se de facto pertencerá a D. Beatriz Afonso ou a D. Urraca (1187-1220). RAMÔA, Joana. *Poder Gravado na Pedra – Túmulos de Rainhas e Nobres do Portugal Medieval*. Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2018, p. 330; VIEIRA da Silva, José Custódio. *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*. IPPAR, Lisboa, 2003, pp. 63-65.

[328] RAMÔA, Joana. *op. cit*., pp. 324-330.

rebordo parece dentado[329]. No canto direito da parte superior do capitel existe mais um destes elementos, podendo tratar-se de plátano, bordo, choupo-branco, se forem folhas, ou ainda, sargacinho, *ranunculaceae*, congossa, se flores[330].

Contudo, os motivos mais originais parecem ser aqueles que ladeiam a pequena cabeça, absolutamente distintos dos demais, cuja aparência assemelha-se mais a um fruto ou leguminosa, com estrutura longa e robusta, em forma de gota, marcada por pequenas protuberâncias circulares dispostas em linhas paralelas. Em baixo existe um grosso caule, abrindo-se lateralmente, na interceção com o fruto, duas folhas. Tendo em conta tais características parece claro que estamos perante a representação de espigas de milho, todavia, esta hipótese levanta problemas cronológicos. Como referido, cremos que o conjunto de capitéis da Sé pertença ao século XV[331], e sabemos que em 1458 a igreja estava arruinada, tendo a partir daí tido início nova campanha por ordem de D. Afonso V, período onde poderão ter sido concebidos[332]. Entretanto, ao que tudo indica, os europeus só conhecem o milho quando chegam à América, onde já era plantado desde o Chile ao Sul do Canadá[333], através das viagens transatlânticas que, para nós, atingem o apogeu no século XVI[334]. Assim, e apesar das semelhanças entre estes elementos e espigas de milho, caso não se trate desta espécie vegetal, poderão ser orquídeas-piramidais, *leuzea conífera*[335], etc. Outra possibilidade, inerente também aos demais motivos fitomórficos, é serem produto da imaginação dos artífices cuja fidelidade ao mundo natural pode ser variável.

No portal axial da Matriz de Tavira, que data provavelmente de finais do século XIV ou inícios do XV[336], também enquadrado no formulário de portais góticos batalhinos, encontram-se dois capitéis, os mais interiores, onde figuram elementos fitomórficos muito similares a estes (Fig.

---

329 BINGRE, Pedro, et. al. *op. cit*., pp. 435-437.

330 *Idem*, pp. 156, 255; PINTO, José. *op. cit*., p. 154; FONSECA, Raimundo. *Manual Ilustrado de Espécies da Flora Portuguesa Vol. 2*. Instituto de Estruturas Agrárias e Desenvolvimento Rural, Lisboa, 1993, pp. 16, 58.

331 RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 87; TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 152.

332 DOMINGUES, Garcia. *Silves – Guia Turístico da Cidade e do Concelho*. Região de Turismo do Algarve, Silves, 1989, p. 40.

333 PRUITT, Jon. *A Brief History of Corn – Looking Back to Move Forward*. University of Nebraska, Lincoln, 2016, p. 4.

334 *"O milho, entre todas as culturas, foi aquela que mais impressionou os conquistadores. É a única planta que Cristóvão Colombo citou em 16 de outubro de 1492 na Ilha Fernandina…mas as notícias sobre o cultivo na Europa são muito esparsas"* in BARGHINI, Alessandro. *O Milho na América do Sul Pré-Colombiana – Uma História Natural*. Instituto Anchietano de Pesquisas, São Leopoldo, 2004, p. 30.

335 PINTO, José. *op. cit*., pp. 47, 149;

336 FERNANDES, Carla Varela. "(Des)contexto da Arte Gótica em Tavira" in *Tavira Poder e Território*. Catálogo de Exposição, Câmara Municipal de Tavira e Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 2003, p. 206.

101). A folhagem segue a mesma tipologia, embora evidencie menor naturalismo que os exemplares silvenses, bastante parecida também com aquela presente em capitéis dos portais principais de Sª. Mª. de Faro[337] (Fig. 102) e da Matriz de Loulé[338] (Fig. 103). Já o outro componente (fruto ou leguminosa), possui traços mais distintivos sendo o caule proveniente da parte superior, pendendo, deste modo, o fruto para baixo.



Figura 101 – Capitel do portal axial da Matriz de Tavira



Figura 102 – Capitel do portal axial de Sª. Mª. de Faro



Figura 103 – Capitel do portal axial da Matriz de Loulé

[337] *"...mandada construir após a Reconquista cristã, em 1251, pelo Arcebispo de Braga, D. João Viegas"* in LAMEIRA. Francisco. *Faro - Edificações Notáveis*. Câmara Municipal de Faro, Faro, 1997, p. 3.

[338] "*As origens desta igreja remontam à 2ª metade do século XIII. É provável que o responsável pela encomenda tenha sido o arcebispo de Braga, D. João Viegas (1245-1252)"* in LAMEIRA, Francisco; SANTOS, Marco. *Roteiro da Arquitetura Religiosa no Concelho de Loulé*. Câmara Municipal de Loulé, Loulé, 2016, p. 93; Cf. CHICÓ, Mário Tavares. *op. cit*., pp. 122-125.

O capitel n.º 5 (Fig. 104), enquadrado ao conjunto do lado esquerdo, apresenta o modelo que os seguintes acompanharão. Nestes denota-se uma produção mais canónica em relação aos modelos da Batalha e do Carmo[339], mantendo traços mais homogêneos se comparado ao conjunto do lado direito. As folhas, compostas, com três folíolos por haste, e três hastes por caule[340], são sinuosas e variam em diferentes níveis de protuberância, criando, deste modo, linhas côncavas e convexas. De acordo com as suas características poderão ser folhas de cardo, figueira, alface silvestre, acanto, *geranium molle*[341], ou outro género orgânico.



Figura 104 – Capitel n.º 5 do Portal

A cabecinha deste capitel encontra-se bastante deteriorada na parte inferior, das maçãs do rosto para baixo, tanto a boca quanto o nariz desapareceram, os olhos identificam-se finos com pálpebras de modelação notável. Esta, tal como as demais, está coberta, porém, ao contrário daquelas parece tratar-se de elemento mais robusto, que não se assemelha a panejamentos, colocado sobre a parte alta do crânio, com rebordo que percorre a testa, podendo ser, portanto, um elmo. Das laterais despontam patilhas que, na prática, serviriam para firmá-lo à cabeça.

[339] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 87; RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 154.
[340] BINGRE, Pedro, et. al. *op. cit*., pp. 435-437.
[341] FONSECA, Raimundo. *Manual Ilustrado de Espécies da Flora Portuguesa Vol. 1*. Direção-Geral de Planeamento e Agricultura, Lisboa, 1991, pp. 48-49; FONSECA, Raimundo. *Manual Ilustrado de Espécies da Flora Portuguesa Vol. 2.* Instituto de Estruturas Agrárias e Desenvolvimento Rural, Lisboa, 1993, pp. 92-93.

Logo, parece enquadrar-se à tipologia de elmos sem viseira[342], todavia, não excluímos a possibilidade de ser um gorro ou chapéu. Na parte baixa do rosto, muito mais danificada, existe uma forma em V que talvez seja o que restou da barba. A conjugação destes elementos viabiliza a tese desta ser a representação de um guerreiro ou nobre cavaleiro[343].

No capitel n.º 6 (Fig. 105) encontra-se uma cabecinha com forma semelhante a antecedente, porém, dada a erosão, dos traços fisionómicos reconhecemos apenas os olhos. O aspeto da sua cobertura assemelha-se a uma tigela como um tipo de relevo convexo nas laterais, assim, poderá tratar-se de um elmo ou barrete[344]. Os elementos vegetalistas são idênticos aos do capitel n.º 5, mas em pior estado de conservação.



Figura 105 – Capitel n.º 6 do Portal

[342] RACINET, Albert. *op. cit*., pp. 144-145.

[343] Apesar de diversas representações medievais de nobres portugueses armados cavaleiros que ostentam tais insígnias, na nossa escultura funerária é o jacente de D. João I, falecido em 1433, que inaugura a tipologia de tumulados totalmente revestidos de armaduras: *"...correspondendo à novidade da introdução no país do arnês integral, fenómeno verificável apenas no fim do século XIV, inícios do século XV*", modelo seguido depois por D. Duarte (Batalha, c. 1438), pelo infante D. Henrique (Batalha c. 1460), Rui Valente (Faro c. 1460), entre outros. RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. "O Retrato de D. João I no Mosteiro de Santa Maria da Vitória" in *Revista de História da Arte* n.º 5. Lisboa, 2008, pp. 81-88.

[344] RACINET, Albert. *op. cit*., pp. 132-151.

O capitel n.º 7 (Fig. 106) possui uma cabeça oval e mais alongada, na qual observa-se a mesma tipologia de olhos. O nariz já não mais existe, e da boca restam discretos resquícios, entretanto, aqui o elemento mais distintivo parece ser o chapéu, constituído por uma faixa, na parte inferior, que se desenvolve firmemente junto à cabeça, e acima dela um segmento proeminente, que se prolonga como uma espécie de aba. A sua forma parece coincidente com outros representados em retratos do século XV, testemunhando a vigência de tais modas[345]. Presumivelmente, existirá ainda um motivo decorativo, encontrado à esquerda, na aba do mesmo. Esta é a única figura onde existe a possibilidade da reprodução de cabelo, partindo das têmporas até abaixo, aí estão saliências que parecem indicar tal elemento. A folhagem deste capitel segue formulário análogo aos dois anteriores.



Figura 106 – Capitel n.º 7 do Portal

Indubitavelmente, o capitel n.º 8 (Fig. 107) é o que se encontra em estado de deterioração mais avançado. Dele praticamente nada restou senão o cesto, tendo os elementos antropomórficos desaparecido completamente. Aqui, existem duas hipóteses principais, a representação de uma

[345] Cf. BELCARI, Riccardo; MARRUCCHI, Giulia. *A Grande História da Arte – Os Alvores do Renascimento*. Público, Lisboa, 2006, p. 185.

cabecinha, seguindo o modelo dos demais[346], ou de uma imagem de corpo inteiro, como a existente no capitel n.º 1 (Fig. 97), o que propiciaria simetria ao conjunto. Sem embargo, a sua erosão inviabiliza qualquer proposição. Os modestos vestígios vegetalistas, e o seu enquadramento ao grupo dos três precedentes, que seguem um mesmo formulário, permite propor estética similar.



Figura 107 – Capitel n.º 8 do Portal

A análise destes capitéis provê um conjunto de dados que, trazendo respostas ou mais hipóteses, representam um acréscimo do conhecimento que dispomos acerca deste templo algarvio. Em relação aos motivos fitomórficos, observamos grande diversidade de espécies vegetais, cuja distinção faz-se de forma clara dadas as características que as definem, e cuja inspiração será possivelmente a própria flora local, além disso, é notória a maestria patente na conceção destes elementos, cheios de vigor e autonomia. O que, desde logo, confirma a valorização crescente desta temática[347]. Denota-se, igualmente, maior habilidade na representação destes em detrimento dos antropomórficos[348]. Outro traço manifesto é o paralelismo formal com outras obras de escultura do gótico algarvio sob influência da Batalha e de cronologia coincidente, como as Matrizes de Tavira, Loulé, e Faro, apesar de em Silves alguns motivos parecerem mais evoluídos.

---

346 *"…motivo que deveria existir no capitel mais exterior, embora o estado de degradação da pedra não permita ter a certeza a este respeito"* in TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 154.
347 MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 163.
348 TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 156.

Por fim, parecem existir dois padrões distintos entre o conjunto de capitéis do lado direito (Fig. 108), marcado por maior heterogeneidade e traço popular da elaboração, com folhagem singular em cada um deles, e posicionada, embora de forma parecida, não idêntica, e o conjunto do lado esquerdo (Fig. 109), mais homogéneo e enquadrado aos moldes basilares do obradouro batalhino[349]. O facto de o grupo da direita revelar plasticidade diferente pode indicar que se trate de empresa mais antiga, que é trabalho de outra oficina, ou ainda, que aí figuram peças de substituição.



Figura 108 – Conjunto de capitéis do lado direito



Figura 109 – Conjunto de capitéis do lado esquerdo

[349] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit.*, p. 87.

As cabecinhas humanas que surgem na Batalha, principalmente no Claustro Real, representam, como referido previamente, religiosos distinguidos pelo hábito, tonsura e pelos livros (Figs. 65 e 66). Os traços fisionómicos são bem definidos e rigorosos anatomicamente, e a qualidade plástica testifica a atuação de hábeis artífices. No portal carmelita de Lisboa[350] (Fig. 110), por outro lado, surge maior pluralidade de soluções, com múltiplos semblantes, penteados, chapéus e capuzes, entre imagens masculinas e femininas. Assim, a comparação dos dois estaleiros parece reverberar, como afirma Ramos[351], o Convento do Carmo como modelo, geográfica e formalmente, mais próximo apesar da primazia da Batalha.

Tal como aquele, e diferente do conjunto capitelar do cruzeiro, no pórtico silvense representam-se presumivelmente distintas esferas da sociedade.



Figura 110 – Capitéis do portal carmelita de Lisboa

1.1.5. Friso:

O friso ornamental (Figs. 93 e 94), que acompanha o desenho da arquivolta mais exterior e onde figuram diversos elementos, é descrito por Silva e Ramôa como: *"O elemento talvez mais original deste pórtico algarvio"*[352]. De facto, trata-se de uma obra importante que, como recorda Francisco Teixeira, previa a exaltação do templo onde estava instalada a cátedra, sendo, deste modo, fruto da elaboração prévia de um programa escultórico de valor simbólico evidente[353]. Ainda assim, para Manuel Ramos, este: *"É talvez o primeiro exemplo algarvio de tal integração da figuração humana e vegetal num conjunto decorativo com intenções*

[350] Cf. PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. I*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995, p. 422.
[351] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 87.
[352] RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 154.
[353] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 154.

extremamente naturalistas, como se tornará habitual no círculo de Silves durante a época manuelina"[354].

Todavia, cremos que a análise destes elementos é a mais eficaz ferramenta para o entendimento iconográfico do conjunto, portanto, de acordo com o esquema abaixo (Fig. 111), iniciaremos pelo lado direito com a figura inferior (A), e finalizaremos pelo lado esquerdo com a figura inferior (J). A leitura das arquivoltas pode fazer-se de baixo para cima, o lugar mais visível para quem entrava na catedral, embora fosse geralmente desvalorizado em muitas imagens medievais, constituindo um dos preceitos basilares que opunham o alto e baixo, o inferior e o superior, testemunhado neste friso[355].

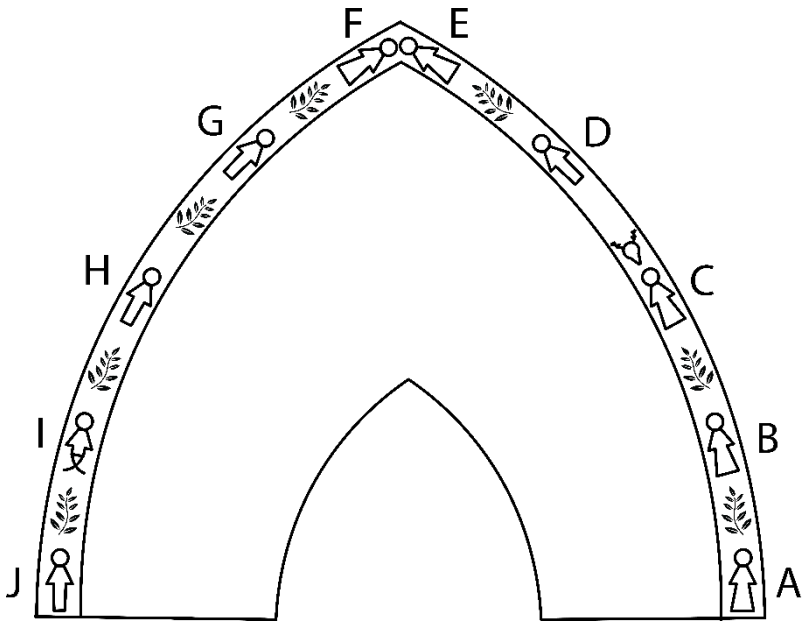

Figura 111 – Esquema n.º 2

A primeira imagem (Fig. 112), situada na parte mais baixa do segmento direito, encontra-se em posição ereta, tal como as demais, sendo única exceção a figura I (Fig. 121). Os seus braços estão ligeiramente curvados, a mão direita surge à cintura, e a esquerda segura uma pequena bolsa ou saco, distinguindo-se nitidamente a modelação dos dedos. Enverga indumentária sóbria, composta por túnica longa e cintada, além duma pequena capa com capuz, que lhe cobre a cabeça, e gola circular que tapa o peito. O tronco é sinuoso, com discreta protuberância na

[354] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 87.
[355] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit., loc. cit.*

zona do busto. O seu rosto é redondo e possui grandes olhos, o nariz é finíssimo, a boca, contudo, não se pode identificar dada a erosão.



Figura 112 – Imagem
A do friso do Portal

Tais características não deixam dúvidas, estamos perante a representação de uma mulher. A longa túnica e cabeça coberta poderão apontar a figura de uma nobre ou monja, contudo, a tipologia da capa muito se assemelha àquelas utilizadas pelos camponeses. *"O traje quotidiano de um camponês consistia numa saia por cima de uma túnica e meia-calça, com uma capa sobre os ombros que podia ser puxada para cima, para fazer de capuz"*[356]. Todavia, a gestualidade contida, diferente de outras figuras que representam nitidamente camponeses, e que mais tarde analisaremos, aliada ao decoro dos trajes, poderão ser indícios da imagem de um indivíduo, cuja classe era sinal de postura distinta[357].

[356] RACINET, Albert. *op. cit*., p. 142.

[357] O decoro dos nobres contrastava, ideologicamente, com a postura dos camponeses. Um exemplo claro são as representações distintas destes grupos nas «Très Riches Heures», onde aqueles indivíduos são retratados como: *"incultos, grosseiros e vulgares",* traços patentes na sua postura menos formal. ALEXANDER, Jonathan. "Labeur and Paresse: Ideological Reresentations of Medieval Peasant Labor" in *The Arte Bulletin* Vol. 72, n.º 3. College Art Association, (S.I.), 1990, pp. 439-440.

A figura B (Fig. 113) apresenta plasticidade diferente, menos autónoma da estrutura do friso. Com braços dobrados e mãos à cintura, possui pescoço longo e rosto oval. Veste uma longa túnica, e ainda, gola triangular sobre o busto, que poderá ser um lenço ou capa, havendo também indícios de cabelo. Sobre a cabeça traz um cântaro, quadro visual associado à imagem da mulher que vai ao poço buscar água[358]. Um detalhe importante são os elementos vegetalistas que separam as várias figuras e que aqui despontam do interior do vaso. Em relação aos tipos sociais, parece claro tratar-se da representação de uma camponesa, todavia, denota-se igualmente um sentido simbólico.



Figura 113 – Imagem B do friso do Portal

Como recorda Teixeira, o cântaro constitui presença regular nas cenas da Anunciação[359], episódio descrito no Evangelho de Lucas (1: 26-38). Esta tradição deriva de textos apócrifos que relatam a aparição do Anjo quando Maria buscava água no poço, em Nazaré, imagem cedo adotada pela Igreja Oriental, mais influenciada por estas fontes[360]. A folhagem que sai do seu

[358] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 155.
[359] *Idem*, p. 156.
[360] CASIMIRO, Luís Alberto. *"*Iconografia da Anunciação – Símbolos e Atributos*"* in *Revista da Faculdade de Letras* 1º série, Vol. 7 e 8. Porto, 2008-2009, p. 154.

interior, por sua vez, poderá conotar um sentido de rejuvenescimento e força, tal como os vasos presentes nas imagens do anúncio angélico. Ademais, o nome da cidade onde o evento ocorre significaria flor, o que inspira São Bernardo a dizer: "*A flor quis nascer de uma flor, numa flor e na estação das flores"*[361]. Estes elementos vegetais assumem, na cultura cristã conotação de beleza, fragilidade e perfeição, assim: *"o vaso com flores…se refere ao nome da própria cidade de Nazaré e por fim, a virgindade perpétua de Maria*"[362].

Na janela Sul da Sala do Capítulo da Batalha (Fig. 114) um dos capitéis confirma o emprego da mesma iconografia, como afirma Paulo Pereira, aí encontramos: *"a Virgem à direita e o anjo à esquerda, segurando a Nossa Senhora uma vasilha com o seu braço direito"*[363]. Assim, parece-nos evidente a função simbólica desta imagem em cujo emprego do cântaro de onde despontam folhagens, realidade ausente no quotidiano, indica a reprodução de um formulário distante de uma mera visão objetiva do dia-a-dia medievo[364].



Figura 114 – Capitéis do Claustro Real da Batalha (Virgem e Anjo)

[361] VARAZZE, Jacoppo. *Legenda Áurea – Vida dos Santos*. Companhia das Letras, São Paulo, 2003, p. 312. Cit. por SOUZA, Patrícia. "Anunciação à Virgem Maria - A Iconografia da Encarnação de Cristo em Livros de Horas" in *Cuadernos Medievales*. Grupo de Investigación y Estudios Medievales Facultad de Humanidades – UNMdp, (s.l), 2016, pp. 111.
[362] *Idem*, pp. 111-112.
[363] PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. 1*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995, p. 406.
[364] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit., loc. cit.*

Tal pluralidade semântica das imagens parece ser uma constante, como comprovam também representações dos Trabalhos dos Meses. Nelas, onde o inverno é associado ao tempo de repouso dada a interrupção dos labores agrícolas, os meses de dezembro e janeiro podem ser ilustrados por indivíduos banqueteando à volta de uma mesa. No entanto, as mesmas imagens, como a do portal axial de Beleña de Sorbe em Guadalajara, têm sido interpretadas também como alusões à Eucarística[365].

A figura C (Fig. 115) possui rosto redondo e cabelo curto. Utiliza túnica longa, segurando com a mão esquerda um objeto quadrangular que pelas dimensões poderá ser um livro. Do outro lado, existem dois elementos que parecem ser um nó ou franja, que pende do cordão à cintura, e uma pequena bolsa, atributos similares aos do capitel n.º 1 (Fig. 97) que, deste modo, parecem confirmar, uma vez mais, a representação de um clérigo[366].



Figura 115 – Imagem C do friso do Portal

Entre esta figura e a seguinte (D), surge o único animal individualizado deste friso (Fig. 116). A modelação da cabeça e o cuidadoso e desenvolvido trabalho das hastes revelam a reprodução de um veado, facilmente identificável. Embora esta seja uma tipologia de vasta difusão no panorama escultórico medieval francês, como é exemplo a Porte Rouge de Notre Dame de

[365] HIGUERA, Teresa Pérez. *Medieval Calendars*. Weidenfeld and Nicolson, London, 1998, p. 170.
[366] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 154.

Paris, da segunda metade do século XIII, onde surge seis vezes repetida, em Portugal trata-se de uma imagem rara. Em coerência com o sentido do bestiário medieval, o veado, ou cervo, pode assumir valor polissémico[367]. Porém, a sua narrativa que remonta à Antiguidade Clássica, transmitida por Plínio, onde é relatado como inimigo da serpente, ícone claro do diabo, a quem esmaga a cabeça, evidencia a ligação entre este animal e Cristo[368] que, em vários Livros Bíblicos[369] é descrito, direta ou metaforicamente, como Aquele que pisa a cabeça da serpente. Sejam provenientes da Antiguidade, tradição religiosa ou mesmo crenças populares, parece haver sempre explicações que clarificam o sentido simbólico atribuído às várias criaturas[370].



Figura 116 – Imagem individualizada de um veado no friso do Portal

Segundo Isidoro de Sevilha: *"Eles são antagonistas das serpentes; quando se sentem sobrecarregados de enfermidades, atraem-nas de suas cavernas com o fôlego de suas narinas, e vencendo a malignidade do veneno, o cervo é restaurado à saúde comendo as serpentes"*[371], imagem que manterá paralelismos também com a ressurreição do Filho de Deus[372]. Daí provém

[367] *Idem*, pp. 156-157; Cf. PASTOUREAU, Michel. *Bestiari del Medioevo*. Giulio Einaudi, Torino, 2012, pp.
[368] CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide. *op. cit*., p. 11.
[369] Gênesis (3: 15), Lucas (10: 19), Romanos (16: 20), Colossenses (2: 15).
[370] CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide. *op. cit., loc. cit*.
[371] BARNEY, Stephen; BEACH, J. A; BERGHOF, Oliver; LEWIS, W. J. (trads.). *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge University Press, Nova Iorque, 2006, p. 248.
[372] CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide. *op. cit., loc. cit.*

a valorização deste animal nos textos medievais, associada, também, ao interesse pela sua caça, que se intensifica nos finais da Idade Média[373].

A figura D (Fig. 117), muito desgastada, apresenta nitidamente um homem como denota o saiote curto que traja[374], em túnica de mangas compridas e gola em V. Possui rosto oval, alongado, e cabelo curto. O braço direito está fletido, e traz um objeto circular cuja modelação recorda uma pandeireta, ou mesmo bombo ou caixa, que, se assim for, identifica um músico. Todavia, o estado de erosão da pedra não possibilita tal confirmação, deste modo, admite-se a hipótese de ser um camponês. Apesar da associação entre as classes mais baixas com a uso de roupas curtas, mais confortáveis para o labor, como evidenciam as gravuras das "Très Riches Heures du Duc de Berry" (c.1416/1482-89)[375], onde a indumentária dos aldeões contrasta com as longas túnicas e capas, coloridas e vibrantes, dos aristocratas, estes não eram os únicos a utilizá-las. A partir do século XV: *"...a controvérsia entre roupas «compridas» e «curtas» estava bastante decidida a favor das «curtas» - as vestes compridas eram agora apenas usadas pelos advogados, letrados e clero, que julgavam serem elas sinal de distinção"*[376].

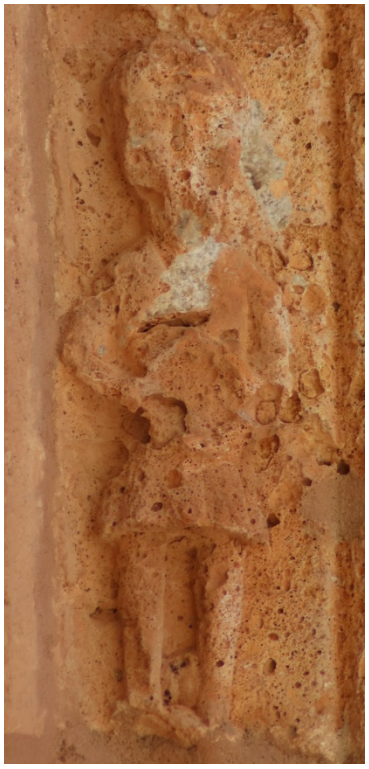

Figura 117 – Imagem D do friso do Portal

[373] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 156.
[374] *Idem*, p. 154.
[375] "*As Très Riches Heures, como bem se sabe, eram descritas como inacabadas no inventário do Duque realizado aquando de sua morte em 1416, por conta da morte dos três irmãos Limbourg, aparentemente no mesmo ano. Mais tarde, entre 1482-89 as Heures foram finalizadas para o Duque Charles de Saboia pelo iluminador francês, Jean Colombe*" in ALEXANDER, Jonathan. *op. cit*., pp. 436-437.
[376] RACINET, Albert. *op. cit*., p. 148.

A figura E (Fig. 118) encontra-se no cimo do friso, onde os lados direito e esquerdo intercetam-se, estando a sua cabeça junto à cabeça de figura semelhante pertencente já ao próximo segmento. Apesar de ser a posição de pior visibilidade, trata-se dum espaço privilegiado tendo por base o entendimento medieval, supracitado, que opõe o alto e baixo[377]. Com grandes olhos, barba farta e cabelo volumoso, possui vestes longas, e ainda, uma capa, desde os ombros até aos joelhos. Esta sobreposição parece plenamente enquadrada à indumentária dos sacerdotes, composta por alva, túnica longa, uma das mais antigas peças do traje litúrgico, e dalmático ou casula, batas de menores dimensões utilizadas acima daquela[378].



Figura 118 – Imagem E e F do friso do Portal

Tais características identificariam a imagem de um clérigo comum, não fossem os dois atributos que possui: na mão esquerda um livro, e na direita uma grande chave. Deste modo, é irrefutável: estamos perante a representação de S. Pedro[379]. Além do livro, insígnia de Apóstolos e Evangelistas[380], a chave[381] torna-se ícone deste Santo graças ao texto registado em Mateus, onde Jesus afirma: "*Pois também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela; E eu te darei as chaves do reino dos céus…*" (16: 18-19). Esta iconografia observa grande difusão nas imagens de S.

[377] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 154.
[378] RACINET, Albert. *op. cit*., p. 134; Cf. PAZOS-LÓPEZ, Ángel. "Culto y Vestimenta en Baja Edad Media: Ornamentos Clericales del Rito Romano" in *Revista Digital de Iconografia Medieval* Vol. 7, n.º 14. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015, pp. 6-9.
[379] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 157.
[380] *Idem, ibidem.*
[381] SCHAEFFER, Enrico. "Os Atributos dos Santos na Representação Artística" in *Revista de História* Vol. 33, n.º 68. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1966, p. 461.

Pedro, criando um quadro visual muito popular na cultura cristã, presente no célebre claustro de Saint Pierre de Moissac[382], ou ainda, nos portais axiais da Batalha e Sé de Évora.

A figura F (Fig. 118), ligada à anterior, possui rosto oval, mais fino e de maxilar marcado. Tal como aquela, apresenta barba, embora esta seja curta, deixando visível o pescoço. Traja vestes idênticas, mas apresenta cabelo de modelação distinta, partido ao meio. A mera proximidade entre as duas imagens é indício suficiente para apontarmos que se trata da representação de S. Paulo, comumente retratado ao lado de S. Pedro[383]. Contudo, não restam dúvidas quando analisamos os atributos que detém. A sua mão esquerda traz um livro, e a direita uma grande espada.

A escolha dos atributos não era arbitrária, estando associados a episódios da vida ou martírio dos beatos[384]. No caso de S. Paulo, a espada alude à sua morte por decapitação, considerada mais digna e a ele concedida por ser cidadão romano (Atos 22: 25-27). Apesar da inexistência de registo nas Escrituras acerca deste evento, o martírio de S. Paulo foi conhecido através da tradição cristã. Além do instrumento da sua morte, a espada, metaforicamente, remete ao seu ministério, como redige a seu discípulo Timóteo: *"Combati o bom combate, terminei a minha carreira, guardei a fé"* (2.º Timóteo 4: 7).

A figura G (Fig. 119), com olhos amendoados e nariz largo, é a única que nitidamente possui boca aberta. A sua roupa é similar à da figura D, com saiote curto, embora esta detenha um grande gorro com faixa na parte baixa, curvado para a esquerda, e com espécie de pompom na ponta, similar a gorros de camponeses do "Saltério de Luttrell" (c. 1325-1340)[385]. Os seus pés surgem apoiados em estrutura alteada, e nos braços, fletidos, denota-se a intenção de retratar o esquerdo, mais acima, à frente do direito. O item mais original é, sem embargo, a gaita-de-foles que possui, composta por boquilha (flauta que é soprada para insuflar o saco), tubo melódico (onde se digita a música), fole (saco de ar por meio do qual soam-se as palhetas) e bordão (tubo alto por onde sai o som), prova da reprodução rigorosa do instrumento musical[386].

---

[382] SIRGANT, Pierre. *Guide de Visite - Moissac Abbaye Saint-Pierre*. Montmurat-Montauriol, Moissac, 2000, p. 34.
[383] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 157.
[384] SCHAEFFER, Enrico. *op. cit*., p. 457.
[385] BUCKLAND, Rosina. *Sounds of the Psalter – Orality and Symbolism in the Lutterell Psalter*. Institute of Fine Arts, New York University, New York, 2003, pp. 71-78.
[386] MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música Vol. 1 – Parte Sistemática e Parte Histórica*. Gravida, Lisboa, 2003, p. 54; ALLORTO, Ricardo. *ABC da Música*. Edições 70, Lisboa, 1992, p. 73.



Figura 119 – Imagem G do friso do Portal

Dada a altura dos sons que produz, tal como como trompas, trompetes, tambores e pratos, a gaita-de-foles era geralmente utilizada ao ar livre, em procissões e ocasiões cerimoniais ligadas à tradição popular, que segundo Veiga de Oliveira, via-se perpetuada até há pouco tempo em missas e outras celebrações religiosas do Norte do país[387]. Porém, não só o volume da melodia importava, mas também o valor simbólico atribuído. No contexto medieval este era um instrumento humilde[388], muito associado aos populares e suas manifestações onde se incluem bailes, casamentos, reuniões festivas e trabalhos em conjunto, como o dos fiadeiros. Tratando-se, portanto, da representação inequívoca de um músico[389].

Todavia, aqui encontramos outro item distintivo, embora passe praticamente despercebido: o pequeno estrado sob os pés da figura. A Dama da Primavera, herdeira da representação dos calendários clássicos da deusa Flora, e que surge a partir do século XII nos Ciclos dos Meses, frequentemente associada a maio e abril, parece manter ligações com festividades tradicionais

[387] OLIVEIRA, Ernesto Veiga. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982, p. 321.
[388] BUCKLAND, Rosina. *op. cit*., p. 81.
[389] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 154.

desses meses. O paralelo entre Flora e a Dama da Primavera é acentuado pelo facto de algumas destas representações, como a do portal de Beleña de Sorbe (finais do séc. XII), surgir sobre um pequeno pedestal, que pode ser interpretado como remanescente de um *podium*[390]. Embora, aparentemente, não exista vínculo simbólico direto entre estas imagens e o músico de Silves, a existência de um elemento muitíssimo semelhante pode sugerir a inspiração deste quadro iconográfico nos populares Trabalhos dos Meses, encontrados em fachadas, claustros e manuscritos iluminados.

Tal proposição parece fortalecida pela profusão de alegorias, que surgem sobretudo em livros de horas, nas quais o mês primaveril de maio é ilustrado por atividades festivas ao ar livre onde exaltam-se dois elementos primordiais: a música e motivos vegetalistas que, segundo Luís Manuel Sousa, não deixam de ser memória das *Floralia* romanas (celebrações pagãs em honra da deusa Flora)[391].

A figura H (Fig. 120) é muito semelhante à precedente, apesar de possuir saiote pregueado, e não deter gorro. Tal como aquela, dispõe de gaita-de-foles, ícone de um instrumentista[392]. Aos seus pés encontra-se um cão, de orelhas e cauda em pé, diferente da figura individualizada do veado, surge como atributo. A presença deste animal, e mesmo a indumentária do indivíduo, podem indicar uma cena de caça. Como sabemos, os cães costumavam integrar tais eventos, como provam as imagens do túmulo de D. Pedro Afonso, Conde de Barcelos (c. 1350)[393], e a ilustração do mês de dezembro nas "Très Riches Heures du Duc de Berry"[394].

Porém, o cão é um dos signos zoomórficos mais populares no contexto artístico medieval, assumindo distintas conotações. Portanto, pode representar a fidelidade, nobreza, desejo sexual ou mesmo o diabo[395]. Aqui, contudo, parece ser ícone de lealdade, acompanhando o músico que toca a sua gaita-de-foles. Note-se que, tal como nos dias de hoje, na Idade Média os cães

[390] HIGUERA, Teresa Pérez. *op. cit*., p. 109.
[391] SOUSA, Luís Manuel. *Speculum Musicae – Iconografia Musical na Arte do Final da Idade Média em Portugal*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010, p. 586.
[392] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit., loc. cit.*
[393] FERNANDES, Carla Varela. "D. Pedro, Conde de Barcelos, e a Escolha de S. João de Tarouca como locus sepulcral" in *Cister – Espaços, Territórios, Paisagens*. IPPAR, Lisboa, 2000, p. 447.
[394] ALEXANDER, Jonathan. *op. cit*., p. 444.
[395] CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide. *op. cit*., pp. 12-26.

eram dos mais comuns bichos de estimação, cuja função primordial era deleitar o dono com a sua presença[396].



Figura 120 – Imagem H do friso do Portal

Assim como os instrumentos musicais, a figuração zoomórfica surge regularmente aliada às cenas da Anunciação aos Pastores. Estes, indissociáveis ao ambiente rural, são distinguidos pela companhia animal e por emblemas, como a gaita-de-foles ou a flauta, que integram o universo da cultura popular. Na arte medieval portuguesa o altar/retábulo de Aljubarrota (finais do séc. XIV inícios do séc. XV) é onde presumivelmente este quadro visual vê-se reproduzido pela primeira vez[397].

A figura I (Fig. 121) é a única que não se encontra em posição ereta, tendo as pernas dobradas, que poderão indicar movimento ou dança. De saiote curto, possui casaca com golas altas e protuberantes, e sobre a cabeça um gorro ou cabelo, cuja erosão dificulta a identificação. Entre

[396] *"…uma das funções centrais que os animais de estimação têm na casa medieval, é proporcionar prazer ao seu dono"* in BARBANO, Luisa. *The Dog in The Middle Ages*. Bard College, New York, 2016, p. 69.
[397] SOUSA, Luís Manuel. *op. cit*., pp. 287-292.

as mãos surge um instrumento de cordas[398], muito provavelmente um alaúde, que, tal e qual a imagem, na prática é tocado com os dedos, não obstante, poderá tratar-se de um saltério, rabeca, lira bizantina[399], etc. Estes, embora necessitem de um aro, que em contato com as cordas produz o som, conservam aspeto similar. Curiosamente, alguns dos músicos retratados no "Saltério de Luttrell" (f.87v, f.176r.)[400] apresentam-se em posição idêntica, com pernas cruzadas e fletidas.



Figura 121 – Imagem I do friso do Portal

A existência de pelo menos três tipologias distintas de instrumentos neste friso atesta, em certo sentido, um retrato fidedigno do ambiente onde é produzido. Como afirma Veiga Oliveira, a gaita-de-foles, que surge ligada à mais genuína tradição local e serve a todas as ocasiões populares, era normalmente acompanhada por outros elementos da musicalidade medieval como o bombo, caixa ou pandeiro[401], tal como aqui reproduzido.

A última representação deste friso, situada na parte mais baixa do segmento esquerdo, é a figura (J) de um homem com túnica de saiote curto, e cinto espesso (Fig. 122). De pescoço longo e rosto oval, possui finos lábios que parecem sorrir discretamente. O cabelo é curto e dividido ao

[398] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 154.
[399] BUCKLAND, Rosina. *op. cit*., pp. 81-82.
[400] *Idem*, pp. 77-89.
[401] OLIVEIRA, Ernesto Veiga. *op. cit*., pp. 329-330.

meio. O seu braço direito encontra-se fletido, com cotovelo para trás e mão sobre a cintura, cujos dedos parecem segurar uma espada[402]. O braço esquerdo está também fletido, porém, posicionado à frente do tronco, trazendo, nesta mão, um tipo de corda. Trata-se, muito possivelmente, da imagem de um homem nobre, tal como defende Teixeira[403].



Figura 122 – Imagem J do friso do Portal

A espada surge como emblema identitário cedo associado a esta classe, na verdade, desde os textos bíblicos este é um elemento egrégio, citado física e metaforicamente[404], e que a tradição medieval tornará indissociável à imagem do nobre cavaleiro. A partir do século XII a entrada em tais Ordens torna-se mais restrita, sendo sinónimo de nobreza e paradigma da vida aristocrática[405], cujo ícone assume feição distintiva, de uso prático, cerimonial e simbólico. Facto atestado pelos túmulos de D. Dinis (c. 1318-1325)[406], D. Pedro I (c. 1361-1367)[407], e

[402] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 154.
[403] *Idem, ibidem.*
[404] 1.º Samuel (17: 51), Mateus (26: 51), Efésios (6: 17), Hebreus (4: 12).
[405] BARBOSA, Katiuscia. *A Imagem do Cavaleiro Ideal em Avis à Época de D. Duarte e D. Afonso V. (1433-1481).* Dissertação de Mestrado, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010, pp. 61-62.
[406] Embora, atualmente, esteja fraturado, é quase certa a pré-existência de uma espada no braço direito do jacente de D. Dinis. ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit*., p. 215.
[407] PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit.,* pp. 446-454.

Lopo Fernandes Pacheco (c. 1350)[408], entre outros reis e nobres portugueses, que empunham, em seus jacentes, espadas como signo de poder.

Entre as dez figuras humanas surgem oito segmentos de motivos fitomórficos distintos, onde desabrocham folhas simples e compostas[409], de várias espécies vegetais incluindo girassóis, parras e cachos de uvas (Figs. 123-125). Mais que mero ornato, o mundo natural manifesta-se aqui, tal como em outros segmentos da Sé, como componente integrante da criação divina que, à semelhança dos demais, glorifica a criação de Deus[410].



Figura 123 – Segmento vegetalista do friso



Figura 124 – Segmento vegetalista do friso



Figura 125 – Segmento vegetalista do friso

[408] DIAS, Pedro. *História da Arte em Portugal Vol. 4 – O Gótico*. Alfa, Lisboa, 1986, pp. 124-128.
[409] BINGRE, Pedro, et. al. *op. cit*., pp. 435-437.
[410] MÂLE, Émile. *op. cit*., p. 29.

1.1.6. Programa iconográfico:

Deste modo, parece irrefutável a representação de indivíduos pertencentes aos diversos grupos que compõem a sociedade medieval[411]. A prévia e meticulosa seleção de atributos, de fácil identificação e associados simbolicamente às várias atividades, reitera a intenção de reproduzir neste portal silvense tal pluralidade. Aí figuram o camponês, ou pastor, que traz a sua gaita-de-foles (Fig. 120), a mulher que busca água no poço da cidade (Fig. 113), ou do campo, o clérigo (Fig. 115), com o livro, e o nobre (Fig. 122), com a espada[412].

Não podemos afirmar que o portal e os capitéis estariam incluídos num mesmo programa iconográfico, contudo, a figuração na face dos cestos de indivíduos com traços fisionómicos e indumentária singular viabiliza esta possibilidade. Ao que tudo indica, acham-se representadas igualmente várias camadas da comunidade, incluindo religiosos, nobres e guerreiros. Assim, cremos tratar-se de um conjunto de imagens integrado a um programa específico, cujo valor simbólico é corroborado por elementos distintivos.

De acordo Manuel Francisco Ramos, este friso, fruto da evolução formal de tipologia estilizada e geométrica anterior ao século XIV, e que agora assume linguagem figurativa, emerge como: *"…espelho de acontecimentos mundanos, do dia-a-dia profissional, ou da divisão em classes sociais própria da época*". O autor propõe a sua interpretação como um cortejo processional, formulário que, segundo ele, atingirá sua máxima expressão artística e simbólica nas célebres colunas da Igreja de Santiago de Estômbar[413].

Mantidos pela tradição até aos nossos dias, os cortejos processionais são importantes cerimónias no âmbito da religiosidade católica. Desde a Idade Média incluem instrumentos musicais que dignificam o evento, todavia, a relação entre a música e as crenças cristãs não era simples, sendo esta entendida pela instituição clerical em dois níveis, como revela Rosina Buckland. Um, conceitual e teórico, que admitia a música no rol das artes liberais onde se cria que o estudo das proporções numéricas das harmonias poderia desvendar dados sobre a ordem e estrutura do cosmos, sendo, portanto, ferramenta filosófica e teológica para o entendimento da criação de Deus. Outro, muito distinto, que a definia como lasciva e corrupta ligada a atores,

[411] MATTOSO, José (coord.). *op. cit*., pp. 391-406.
[412] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., pp. 154-155.
[413] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 87.

cantores, instrumentistas e jograis, que produzem música para seu prazer e dos outros, antagonicamente ao músico que compreende a base filosófica deste prazer[414].

Edmund Bowles estabelece quatro tipologias para o desempenho da música neste período: religiosa, cerimonial, cortês e popular, cada uma com seus instrumentos associados[415]. O significado dos instrumentos determina-se de acordo com suas associações de classificação social, simbolismo de sua aparência formal, etimologia do seu nome, e menção ou ausência nos Textos Sagrados. Aqueles que produziam sons altos, como trompa, trompete, gaita-de-foles, pratos e tambores, empregavam-se em procissões e cerimónias ao ar livre, como referido previamente, em oposição aos de harmonia mais branda usados em ambientes internos, como harpa, alaúde, saltério, rabeca, acordeão, lira curvada, flauta, cromorno, entre outros. Não obstante, a distinção ultrapassa a mera questão do volume, com as associações espaciais e de classe fornecendo um meio através do qual as hierarquias existentes eram reafirmadas[416].

Apesar de alguns instrumentos assumirem valor polissémico, de acordo com o contexto a que se integram, categoriza-se, tanto quando possível, a sua utilização. As trombetas, por exemplo, são restritas ao uso aristocrático e heráldico, a gaita-de-foles, por outro lado, é um instrumento simples. Os fundamentos metafísicos da música legitimam esta arte como forma apropriada de adorar a Deus, tal como recordada em muitos dos Salmos, desempenhando assim um papel essencial na liturgia religiosa[417].

Consequentemente, a existência de diversos instrumentos musicais poderia, de facto, fundamentar a hipótese de cortejo processional. Porém, a ausência de outros elementos primordiais em tais eventos fragiliza esta tese. Não há qualquer indício de cruz processional ou objeto litúrgico associado a um cortejo, além disso, a ideia de marcha não parece figurar entre as representações, dispostas ao longo do eixo da arquivolta[418]. Problemática de interpretação análoga às colunas de Estômbar, referidas igualmente pelo autor.

---

[414] BUCKLAND, Rosina. *op. cit*., pp. 77-79.
[415] BOWLES, Edmund. "Haut and Bas – The Grouping of Musical In Struments in the Middle Ages" in *Musica disciplina* Vol. 8, 1954, p. 41. Cit. por BUCKLAND, Rosina. *op. cit*., p. 81.
[416] BUCKLAND, Rosina. *op. cit., loc. cit.*
[417] Idem, pp. 79-81; *"Pelo que se refere às Sés Catedrais, a sua organização musical começa a delinear-se progressivamente ao longo dos séculos XII e XIII. No cabido de uma Sé, logo a seguir ao deão, aparecia o chantre ou cantor, responsável pela organização do canto litúrgico e pelo seu ensino"* in BRITO, Manuel; CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Universidade Aberta, Lisboa, 1992, p. 22.
[418] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 155.

Por outro lado, consideramos que a seleção temática não é produto de simples: *"…divisão das classes sociais própria da época"*[419], dada a primazia formal e icónica que a fachada de uma igreja integra. Tal proposição carece do entendimento fundamental de elementos simbólicos de valor incontestável, como o Veado que representa Cristo[420], e os Santos que surgem exaltados no topo da composição como emblemas da fé cristã e da Igreja enquanto instituição eclesiástica.

Muito além de trivial reprodução dos tipos e cenas do quotidiano, esta temática, também denominada popular, exprime clara influência do formulário dos Trabalhos dos Meses, que emerge como resultado de um processo iconográfico respaldado pela conceção da sociedade medieval[421].

Como supracitado, a partir do século XII o ambiente artístico na Europa começa a tomar novos rumos como resultado das mudanças no entendimento socio-religioso vigente[422], entre as quais figura a crescente valorização da vida urbana. Os grandes templos aí fundados, valem-se dos campos que, no êxito de uma imensa conquista agrícola, alimentam o seu progresso. Como recorda Georges Duby: *"…as fachadas de Amiens e de Paris representam o ciclo das estações pela imagem dos trabalhos agrícolas. Justa celebração: este ceifeiro que afia a foice, este vinhateiro que poda, cava ou opera a mergulhia fizeram, pelo seu trabalho, sair da terra o monumento*"[423]. Sem embargo, parece evidente tratar-se de questão mais intrincada, que ultrapassa os limites de simples "*celebração*".

Ser capaz de medir o tempo através da astronomia tem sido crucial desde os primórdios da civilização. Através da observação das fases da lua e dos movimentos do sol tornou-se possível estabelecer calendários para a produção, base económica das sociedades, facto que justifica a intrínseca associação destes com a agricultura[424]. A origem das imagens que aí surgirão remonta às representações da arte pagã romana das "Épocas e Meses" que apresentam figuras acompanhadas por ícones, como é exemplo o calendário de 354 d.C. onde setembro é personificado por heroico indivíduo que traz consigo viçosos cachos de uvas[425].

O ciclo das Ocupações, que daí provém, mas que se desenvolve sob outras feições, generaliza-se a partir do século XII durante a chamada "segunda era feudal", o que certamente não será

[419] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit., loc. cit.*
[420] CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide. *op. cit*., p. 11.
[421] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit., loc. cit.*
[422] MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *op. cit*., p. 163.
[423] DUBY, Georges. *op. cit*., p. 99.
[424] HIGUERA, Teresa Pérez. *op. cit*., p. 11.
[425] ALEXANDER, Jonathan. *op. cit*., p. 437.

fruto do acaso. É neste momento que irrompe a ampla disseminação do entendimento da sociedade estratificada em três camadas, os que rezam, os que combatem e os que trabalham. Tais ciclos, onde surgem representadas apenas as ordens seculares, são constantemente replicados desde c. 1100 em espaço público e privado. Seja em fachadas de mosteiros, catedrais e igrejas paroquiais, como Autun (c. 1130) e Amiens (c. 1230), ou ambientes interiores, onde figuram em vitrais e pinturas murais, como é exemplo a Catedral da Cantuária. Outro suporte eram os calendários dos anos litúrgicos, que antecedem livros de missas, horas e saltérios, como é o caso das célebres "Très Riches Heures du Duc de Berry" (c.1416/1482-89), todavia, este é um espaço limitado, acessível apenas aos letrados e ricos[426].

No caso das fachadas dos templos religiosos, estas imagens, por vezes acompanhadas pelos signos do zodíaco, surgem marginalizadas em relação às cenas bíblicas, priorizadas pelos clérigos que definiam geralmente o programa iconográfico. Em certo sentido podemos afirmar que a representação de camponeses no labor materializa a visão ideal da comunidade, onde cada um ocupa o espaço que lhe é outorgado, sendo estes incumbidos de completar e sustentar a existência espiritual e física da Igreja, que glorificava o trabalho como meio de redenção[427].

Não obstante, são admissíveis interpretações distintas. De acordo com Jonathan Alexander, as ocupações encontradas na arquivolta de Autun podem também ser vistas, figurativamente, como símbolo da mensagem central do julgamento exposto no tímpano da porta Oeste. Já em Amiens agem como suporte físico da sociedade para as verdades religiosas propostas por ordem do bispo[428].

Não podemos, contudo, obliterar o papel fulcral que os portais assumem a partir do século XII de transmitir em larga escala preceitos cuja exposição se entendia necessária por parte daqueles que concebiam estes quadros visuais, como Saint-Denis sob direção do abade Suger[429].

Apesar da herança esquemática e formal destas imagens ser patente no portal silvense, existem indícios que comprometem a hipótese da representação do Trabalho ou Ciclos dos Meses de acordo com os modelos primários. Tanto quanto nos é possível identificar, não se encontram reproduzidos instrumentos do labor camponês, como foices ou pás, ou mesmo gestualidade que

[426] *Idem*, pp. 437-438.
[427] HIGUERA, Teresa Pérez. *op. cit*., p. 129.
[428] ALEXANDER, Jonathan. *op. cit*., pp. 437-438.
[429] RUDOLPH, Conrad. *op. cit*., pp. 592.

sugira tais ofícios[430]. Embora algumas obras apresentem indivíduos em repouso, tais imagens assumem normalmente conotação negativa associada ao camponês preguiçoso[431].

Note-se, porém, a profusão de significados que os edifícios religiosos, e os seus muitos componentes, podem assumir. Dentre eles figura o entendimento destes espaços como casa de Deus e imagem da Glória vindoura. Apesar dos textos bíblicos corroborarem a instituição da Igreja como simples reunião daqueles que creem na verdade, como comprovam várias passagens[432], refutando a importância do recinto onde a congregação se reúne, pois nela reside o verdadeiro valor, cedo a tradição eclesiástica apregoará o enaltecimento deste mesmo espaço. Preceito baseado na noção de erigir grandemente a fim de glorificar a Deus, estímulo para a criação de templos imponentes e ricamente ornados, como a história da arte europeia testifica. Em Efésios, porém, pode-se ler*: "Porque pela graça sois salvos, por meio da fé; e isto não vem de vós, é dom de Deus. Não vem das obras, para que ninguém se glorie"* (2: 8-9).

Ainda assim, a metáfora da Jerusalém Celeste que a Igreja manifesta ilustra o papel central que a entidade religiosa atribui a si mesma no processo da salvação espiritual. Como *Corpus Mysticum Christi*, ou Corpo de Deus, do qual todos os fiéis fazem parte, garante a cada um deles a bem-aventurança espiritual. Deste modo, não há diferença entre a Igreja terrena ativa e o Paraíso Celeste, portanto, no uso da linguagem e de suas ilustrações iconográficas a Jerusalém Celeste, como Paraíso, e a Igreja, como instituição que garante a salvação eterna, tornam-se entidades indissociáveis[433].

A partir do momento em que ambas são concebidas como mesma unidade, a metáfora viabiliza-se também ao edifício religioso consagrado, tornando-se ele mesmo ícone da comunhão dos fiéis. Estes, por sua vez, responsáveis pelos templos terrenos, podem ser identificados como as pedras preciosas com as quais constroem-se os muros da Jerusalém Celeste (Apocalipse 21: 18-21). Se os fiéis como *lapides vivi* constroem igrejas nas quais a Igreja exerce sua ação de salvação, eles se identificam duplamente com o edifício religioso que, materializando a ideia da *communio sanctorum*, antecipa aqui a Jerusalém Celestial[434].

---

[430] YAGÜE, Marta. "Las Labores de los Meses en el Románico" in *Revista Digital de Iconografia Medieval* Vol. 1, n.º 1. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009, pp. 31-35.
[431] ALEXANDER, Jonathan. *op. cit*., p. 436.
[432] 1.º Coríntios (12: 12-14), Hebreus (10: 25), João (17: 22-23).
[433] KURMANN, Peter. *op. cit*., p. 43.
[434] *Idem*, p. 44.

Segundo Peter Kurmann, do ponto de vista teológico, todo edifício consagrado é uma representação da Jerusalém Celestial, independente das suas formas e dimensões, todavia, alguns deles parecem testemunhar o desejo deliberado de conceber uma visão icónica da Cidade Divina no espaço físico que conhecemos. Entendidas como materialização unitária ou não deste cenário espiritual, é irrefutável o emprego de elementos simbólicos que evocam o Paraíso. Exemplo disso é a Catedral de Reims, onde encontra-se nos contrafortes uma verdadeira corte de vigilantes anjos que parecem materializar as descrições proféticas de Isaías: *"Ó Jerusalém, sobre os teus muros pus guardas, que todo o dia e toda a noite jamais se calarão…"* (62: 6). Outro caso notório é a Catedral de Exeter, onde figuram na fachada Oeste profetas, reis do Antigo Testamento, Apóstolos e anjos, numa clara alusão à Sião Eterna[435].

Entre nós, a primeira conceção monumental deste formulário foi o portal axial do Mosteiro da Batalha (Fig. 126), concebido por Huguet. Aí encontram-se representados nas jambas os Apóstolos, nas arquivoltas santos mártires, profetas, reis de Israel, sacerdotes do templo e anjos, no tímpano Deus Entronizado ladeado pelos quatro Evangelistas, acompanhados pelos respetivos atributos, e na enjunta do arco conopial a Coroação da Virgem, imagem indispensável num templo dedicado a Sª. Mª. da Vitória[436].

Segundo Paulo Pereira: "*Este alegorismo é, acima de tudo, um processo de grande utilidade do ponto de vista retórico e parenético*", compondo um formulário complexo que estabelece incalculáveis associações entre as figuras do Velho e Novo Testamentos, onde nada é deixado ao acaso e tudo assume valor simbólico, sendo universal o sentido espiritual intrínseco, que deve, portanto, ser procurado em cada elemento. Estes, por sua vez, estabelecidos em toda a estrutura do portal, desde as jambas ao cume do arco. Assim, o portal batalhino emerge como imagem da Igreja Triunfante, que para o autor terá na instituição terrena um microcosmo replicado, onde se conjugam os Apóstolos e santos com a hierárquica celestial, num formulário claramente influenciado pelas descrições de S. João presentes no Apocalipse[437].

Se por um lado, são nítidas as diferenças entre as representações deste formulário e o programa iconográfico da Sé de Silves, é também possível identificar paralelismo no sentido de que nesta obra reproduzem-se figuras cujas características e atributos viabilizam a perspetiva de retrato sintético do universo medieval. Por outro lado, é evidente o sentido sacro num conjunto cujo

[435] *Idem*, pp. 45-47.
[436] PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. I*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995, pp. 412-413.
[437] *Idem*, pp. 415.

espaço privilegiado é ocupado pelas imagens de duas personagens primordiais da cultura cristã: S. Pedro e S. Paulo (Fig. 118).



Figura 126 – Portal Axial da Batalha

A existência dos vários grupos sociais presumivelmente aí retratados poderia, desde logo, ser concebida como visão da Jerusalém Celeste, partindo do pressuposto, reverberado por Kurmamn e Pereira, de que a Cidade Eterna é, em certo sentido, reflexo da congregação terrena. Não obstante, o valor emblemático evidenciado por alguns componentes atesta de forma irrefutável o cunho simbólico dos mesmos. A gaita-de-foles que identifica um músico ou camponês, é também presença constante nas cenas da Anunciação aos Pastores, como ocorre com o cântaro, que se associa à mulher que vai ao poço buscar água, mas surge igualmente em muitas imagens da Anunciação[438].

Em suma, a tese apresentada por Manuel Francisco Ramos, que identifica aqui alegorias de acontecimentos mundanos[439], afigura-se, segundo o nosso entendimento, incongruente tendo

[438] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 156.
[439] Cf. RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 87.

em consideração elementos como o veado que surge debaixo do poder da Igreja personificada pelos dois santos no cume da obra, corroborando inequivocamente o seu fundamento sagrado.

O vínculo com o quadro iconográfico do Trabalho dos Meses parece, por outro lado, explícito. Embora não incorpore ofícios primordiais para a identificação daquela tipologia, a herança de tais imagens mostra-se notória no friso silvense tanto pela organização compositiva, desenvolvida, como supracitado, a partir da conceção daqueles ciclos que acompanham a difusão dos preceitos da sociedade estratificada que desponta a partir do século XII[440], quanto pelo legado de remanescências, como parece testemunhar o *podium* da figura G (Fig. 119).

Declarar de forma conclusiva os significados deste programa iconográfico não parece coerente dada a multiplicidade de valores que as diversas imagens podem assumir, intensificados pela complexa dualidade entre princípios sagrados e profanos que a arte medieval por vezes relaciona[441]. Não obstante, acreditamos veementemente na hipótese de esta ser a representação de um conjunto de crentes, distinguidos pela figura singular do cervo que simboliza Jesus, e que surgem sob o olhar vigilante dos mais proeminentes líderes do cristianismo primitivo.

À semelhança da pluralidade semântica, as associações de espaço – entre alto e baixo, direita e esquerda – mostram-se tão relevantes quanto heterogéneas, variando desde a oposição clara entre o superior como positivo e o inferior como negativo até as relações de continuidade, complementaridade e contraponto[442]. Ainda assim, e considerando a amplidão deste domínio, no friso silvense a posição mais elevada conferida aos Apóstolos parece distingui-los, para além da sua importância enquanto pregadores da doutrina cristológica, como ícones de autoridade e favor, valorizando toda a composição onde presumivelmente surge o rebanho do "bom pastor" (João 10: 11).

Outro componente significativo que parece consolidar esta tese é a banda fitomórfica que ao longo da arquivolta desenvolve-se e que, conectando as dez figuras humanas distanciadas pelo afastamento espacial, demonstra a ligação simbólica que entre aquele grupo se estabelece[443]. A inclusão de tal tipologia pode ser entendida, simples e primordialmente, como exaltação à glória de Deus enquanto criação[444], todavia, é admissível que se tenham considerado na elaboração

[440] ALEXANDER, Jonathan. *op. cit*., pp. 437-438.
[441] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit., loc. cit.*
[442] BERLIOZ, Jacques; GUYOTJEANNIN, Olivier (dir.). *Les Images dans L'Occident Médiéval.* Brepols, Turnhout, 2015, p. 277.
[443] *Idem*, p. 279.
[444] DOQUANG, Mailan. *op. cit*., p. 26.

deste programa iconográfico as abundantes metáforas estalecidas na Bíblia entre tais elementos e os membros da comunidade religiosa, tendo o próprio Cristo afirmado: "Eu sou a videira verdadeira" (João 15: 1).

1.1.7. Portal principal da Igreja Matriz de Portimão:

Apesar do evidente processo de decadência que Silves sofrerá a partir do século XV, precipitado pelo assoreamento do Arade[445], a cidade manteve certa influência sobre o território que geria. Dado que não será alheio ao ambiente artístico, como testemunha o portal axial da Igreja Matriz de Portimão (Fig. 127), um dos melhores exemplares do tardo-gótico algarvio de inspiração na segunda geração da Batalha, que assimila já elementos de feição regional. Embora sem alfiz, um pouco menos largo e mais alto, as semelhanças entre ele e o homólogo silvense são evidentes. Segundo Pedro Dias, este: *"é o mais evoluído de quantos góticos há no Algarve e já claramente flamejante*"[446].



Figura 127 – Portal Axial da Matriz de Portimão

[445] BOTÃO, Maria de Fátima. *op. cit*., p. 20.
[446] DIAS, Pedro. *A Arquitetura Gótica Portuguesa*. Estampa, Lisboa, 1994, p. 173.

Salientam-se os finos colunelos encimados por capitéis vegetalistas (Fig. 128), as quatro arquivoltas em arco quebrado, a ausência de tímpano e o friso com motivos fitomórficos e antropomórficos que percorre o desenho da última arquivolta, nitidamente o mais notório dentre estes elementos, e cujos ornamentos lembram já, para Dias, a obra que Mateus Fernandes deixou nos pórticos das Capelas Imperfeitas[447].



Figura 128 – Capitéis do Portal da Matriz de Portimão

De acordo Manuel Ramos, que sugere a hipótese da representação de marcha processional para o programa iconográfico do friso de Silves, aqui encontramos a continuação desse mesmo cortejo, como se os artistas apenas tivessem mudado de estaleiro. Muito provavelmente, o pórtico da Sé estaria já concluído quando aí desembarca D. Afonso V em 1471, que regressa vitorioso das campanhas de Arzila e Tânger[448].

A Matriz, por sua vez, será posterior a 1476, quando ocorre a referida nomeação de D. Gonçalo Vaz de Castelo-Branco como primeiro donatário de Vila Nova de Portimão. De resto, como era costume da nobreza quatrocentista, possivelmente terá sido ele o responsável pela fundação do templo, como parece indicar o brasão dos Castelo-Branco encontrado junto àquela igreja. Dada a inexistência de mão-de-obra especializada na nova localidade, é possível que Silves tenha provido os artesãos que operaram na sua Sé, e que no novo obradouro reproduzem formulário semelhante[449].

Se o programa iconográfico e a organização esquemática do aparelho escultórico partilham correspondências evidentes com o pórtico catedralício, facto que parece irrefutável e que

[447] *Idem, ibidem.*
[448] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 87.
[449] *Idem*, pp. 87-88.

corroboraria a proposição de Ramos, a modelação dos motivos vegetalistas e humanos manifesta-se, por outro lado, muito distinta. Ou seja, apesar da clara inspiração naquele modelo a plasticidade dos elementos da obra portimonense contesta a atuação dos mesmos artífices.

No lugar das discretas cabecinhas antropomórficas (Figs. 108 e 109) no fuste dos capitéis surgem cabeças de grandes dimensões que ocupam completamente as faces (Fig. 129), ainda assim ladeadas por folhagem. No entanto, é no friso que se encontram as maiores disparidades, embora mais autónomas do suporte estas imagens demonstram certa rigidez, acentuada pelas posturas estáticas (Figs. 130 e 131). A anatomia irregular é outro traço notório que, manifesta-se também em Silves, porém aqui é intensificada. A cabeça das figuras corresponde, grosso modo, a um terço da estrutura dos seus corpos.



Figura 129 – Capitéis do Portal da Matriz de Portimão

Deste modo, mesmo reconhecendo a viabilidade desta hipótese, tendo em conta não apenas a homogeneidade que entre os portais se estabelece, mas também a provável carência de artesãos aptos a conceber tal empresa naquela povoação, parece-nos invulgar que as mesmas mãos tenham produzido, apesar da coerência iconográfica, obras tão distintas do ponto de vista plástico. Consideramos, portanto, a atuação de duas oficinas.



Figura 130 – Segmento do friso da Matriz de Portimão

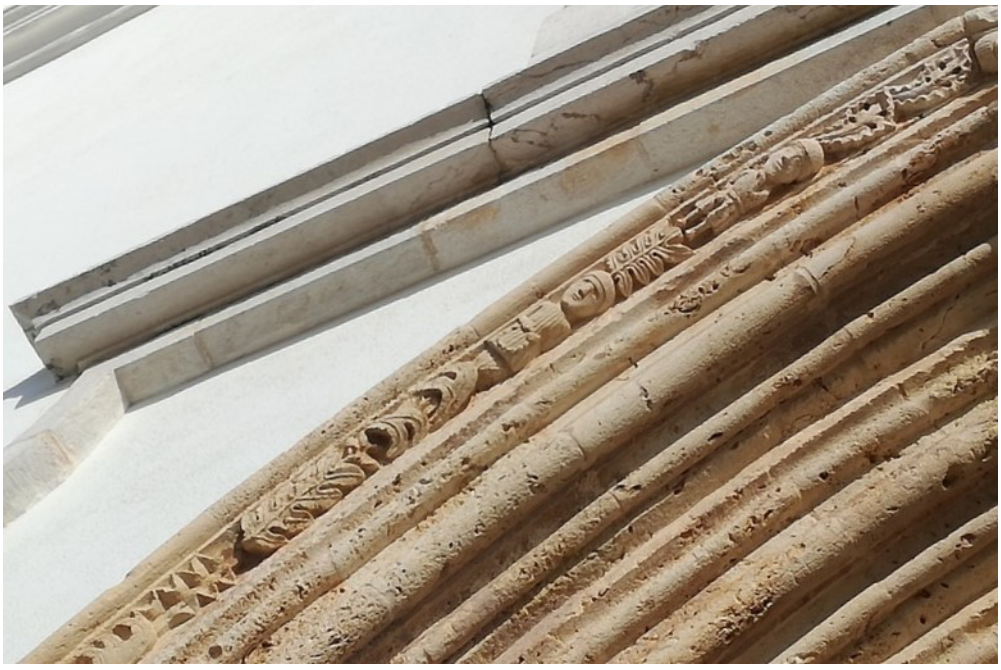

Figura 131 – Segmento do friso da Matriz de Portimão

1.1.8. Cachorrada:

Cachorrada é o nome atribuído ao conjunto de mísulas, ou cachorros, que integra um mesmo grupo compositivo. Além da sua função prática primordial, como base para outras estruturas, este elemento pode assumir igualmente valores iconográficos sendo, portanto, outro suporte onde os artistas medievais conceberam quadros visuais[450].

[450] RODRIGUES, Jorge. "A Escultura Românica" in PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. I*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995, pp. 203-204.

A cachorrada (Fig. 132) do portal axial da Sé de Silves encontra-se na parte superior do alfiz, abaixo do varandim que aí se desenvolve. Com 7,21m de comprimento é composta por onze mísulas, duas das quais lisas sendo as restantes ornadas por figuração antropomórfica e zoomórfica. Entre as características mais evidentes do conjunto, que segundo Ramos: *"...parece trabalho antigo"*[451], denota-se a feição de heterogeneidade dadas as diferenças na plasticidade dos vários componentes, alguns dos quais apresentando labor escultórico mais evoluído que o portal, facto que levanta a hipótese de serem obra já de inícios do século XVI, como defende Teixeira. Não obstante, é possível que alguns elementos detenham cronologia mais recuada, o que reiteraria uma vez mais a tese de reutilização material, proposta igualmente por Ferreira de Almeida[452], ou mesmo serem fruto da atividade de mais que um artífice ou oficina[453].



Figura 132 – Cachorrada do Portal da Sé

A altura aliada ao estado de conservação da pedra dificulta bastante a identificação de certos elementos. A fim de analisá-los de forma coerente seguiremos o sentido indicado no esquema abaixo (Fig. 133), iniciando pela mísula mais à direita (n.º 1) e findando pela mais à esquerda (n.º 11).

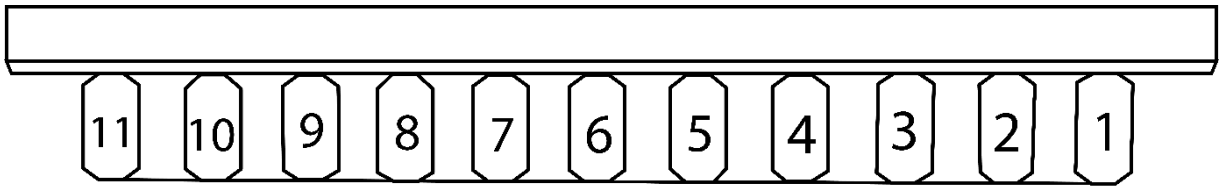

Figura 133 – Esquema n.º 3

[451] RAMOS, Manuel Francisco. *op. cit*., p. 85.
[452] ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit*., p. 77.
[453] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 152.

No primeiro cachorro (n.º 1), encontra-se certamente representado um animal, embora não seja possível determinar de forma indubitável a sua espécie. De cabeça redonda e focinho proeminente, possui pequenas orelhas em pé, elípticas e pontiagudas (Fig. 134). A boca, que está fechada, é bastante larga, já os olhos parecem circulares no centro e afunilados nos cantos. Tais características podem sugerir a figura de um cão que, como já citado, é um dos mais populares elementos zoomórficos do bestiário medieval e assume diferente conotação de acordo com o seu contexto[454].



Figura 134 – Cachorro n.º 1

Segundo Michel Pastoureau, apesar da ambivalência de valores a ele atribuídos, a sua popularidade mostrar-se crescente e mais positiva com o avançar do período medievo. Dentre as suas qualidades evoca-se a inteligência, ousadia e lealdade, o cão afirma-se como guardião de rebanhos e defensor do seu amo[455]. Em Silves, esta simbologia parece coerente à posição vigilante que assume sobre a principal porta de acesso ao templo sagrado.

Além do seu valor icónico, o cão fica associada também à Ordem Dominicana, cuja própria denominação integra este vocábulo (*domini canes* significa cão do Senhor), sendo igualmente atributo de São Roque[456].

[454] MATSCHINEGG, Ingrid. "Localising Animals in Late Medieval Visual Art - Animals Shown at Images from the Digital Image-Server REALonline" in CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide (coord.). *Bestiário Medieval - Perspetivas de Abordagens*. Instituto de Estudos Medievais, Lisboa, 2014, pp. 25-26.
[455] PASTOUREAU, Michel. *op. cit*., pp. 147-149.
[456] MATSCHINEGG, Ingrid. *op. cit*., p. 26; SCHAEFFER, Enrico. *op. cit*., p. 461.

Como revela Ingrid Matschinegg, as imagens de animais na Idade Média, particularmente nas igrejas, manifestam traços de carácter e mensagens morais e religiosas a elas vinculadas[457]. Tais propriedades, reais ou imaginárias, referem-se tanto à aparência física, quanto ao seu comportamento, hábitos e relações com outras espécies, inclusive o Homem, além de crenças e lendas a seu respeito. Pastoureau afirma: o pensamento medieval esforça-se para estabelecer associações entre a esfera evidente – palpável – e outra oculta, em particular entre o que está no mundo terreno e as verdades eternas do além. Tudo – entre palavras, formas, cores, números, animais, plantas e pessoas – pode assumir valores simbólicos e, deste modo, evocar, representar ou significar algo distintivo do que afirma ser ou demonstrar. A exegese consiste, portanto, em reconhecer tal dualidade entre as dimensões materiais e imateriais e em analisá-la a fim de descodificar-se as verdades ocultas dos seres e das coisas[458].

A figura seguinte (n.º 2), diferente da que a precede, possui além da cabeça um corpo que presumivelmente distinguirá espécie de menores dimensões, ou cuja representação anatômica fez-se necessária para sua identificação (Fig. 135). De olhos amendoados, detém uma aguçada protuberância no centro da face similar a um bico. A hipótese de ser uma ave mostra-se contundente quando observamos os dois elementos salientes nas laterais do corpo, que serão, deste modo, asas. Animais alados surgem com frequência na iconografia medieval, dentre pombas, águias, grifos, harpias e muitos outros[459].



Figura 135 – Cachorro n.º 2

[457] *Idem, ibidem.*

[458] PASTOUREAU, Michel. *op. cit*., pp. 19-20.

[459] LOPES, Patrícia. "Representações de Bestiário nos Tímpanos das Igrejas Românicas (Século XIII)" in CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide (coord.). *op. cit*., pp. 71-72.

O primeiro deles, imaculado como a sua plumagem branca, proclama-se como ícone do Espírito Divino graças à sua referência no episódio do batismo de Cristo narrado em Lucas e onde revela-se que: "*...o Espírito Santo desceu sobre ele em forma corpórea, como pomba...*" (3: 22). Sem embargo, é mencionado também em Gênesis (8: 11) quando sabiamente retorna à arca, enquanto mensageiro do céu, trazendo um ramo de oliveira que anuncia o fim do dilúvio. Múltiplos são os atributos que fazem desta uma espécie altamente valorizada pela tradição cristã, reconhecida por sua modéstia, mansidão, fidelidade, simplicidade, inocência, prudência e humildade[460].

Além de encarnar simbolicamente o Espírito de Deus, representa também a imortalidade da alma, como testemunha o tímpano românico da capela de S. Abdão da Correlhã[461], sendo ainda atributo de S. Gregório e Sª. Escolástica[462].

A águia, por sua vez, assumirá simbolismo ambíguo. De aparência majestosa e severa, é vista como uma fera intratável, autoritária e às vezes brutal, todavia, consideradas as suas virtudes, associa-se também às imagens de Deus Pai e Cristo. No primeiro caso, incorpora a força, justiça e a soberania omnipotente, no segundo, recorda a ascensão do Salvador representando, como o veado e a fénix, um emblema da ressurreição. Capaz de regenerar-se quando envelhecida, a águia parte o bico e queima as velhas asas sob o sol, então, revivida pela luz e pelo fogo, deixa-se cair numa fonte mágica recuperando seu vigor e juventude[463]. Assim, impõem-se igualmente como metáfora da Carta de S. Paulo acerca do pecador que após a conversão torna-se num novo homem (Efésios 4: 22-24).

O grifo, que segundo Pastoureau é o guardião praticamente invencível dos tesouros do Oriente e a quem Deus confia o cuidado das montanhas onde se encontram ouro e pedras preciosas[464], ergue-se como antagonista da harpia. De complexa morfologia – metade águia e metade leão – associa-se ao Bem e representa a Igreja pois a sua qualidade corresponde à dupla natureza humana e divina de Jesus Cristo. Em oposição, a harpia com corpo de ave e cabeça de mulher será sinónimo de maldade, vícios e das forças diabólicas[465].

---

[460] PASTOUREAU, Michel. *op. cit*., p. 184.
[461] LOPES, Patrícia. *op. cit*., p. 71.
[462] SCHAEFFER, Enrico. *op. cit*., p. 462.
[463] PASTOUREAU, Michel. *op. cit*., pp. 164-173.
[464] *Idem*, p. 175.
[465] VITORINO, Pedro. *Tímpanos Românicos Ornamentados*. Separata de Douro Litoral, fasc. 3, junho 1941, pp. 14-15. Cit. por LOPES, Patrícia. "Representações de Bestiário nos Tímpanos das Igrejas Românicas (Século XIII)" in CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide (coord.). *op. cit*., pp. 71-72.

A mísula n.º 3 encontra-se vazia (Fig. 136). A posterior (n.º 4), por outro lado, apresenta a figura de um animal com olhos redondos, de crânio largo na parte alta e face afunilada, onde na ponta denota-se primorosa modelação do focinho. Na região superior existem dois volumes alteados que serão presumivelmente resquícios de orelhas ou cornos (Fig. 137). A estrutura fina da cabeça pode sugerir a representação de um cão, porém, outras hipóteses são admissíveis, como um lobo ou raposa que com aquele partilham muitas semelhanças. A estas espécies, no entanto, atribuem-se maioritariamente valores negativos como atestam, por exemplo, as fábulas de Maria de França (célebre autora que terá vivido na Inglaterra do século XII), onde o lobo é antagonista do leão, sendo um animal malvado, glutão, assassino e terrorífico[466].



Figura 136 – Cachorro n.º 3



Figura 137 – Cachorro n.º 4

Furioso quando faminto, transforma-se numa criatura cobarde e preguiçosa após saciada a sua fome, não obstante, mostra-se maléfico ao torturar os cordeiros e novilhos antes de os devorar, o que faz dele ícone do demônio que atormenta os homens antes de mergulhá-los no abismo infernal. De acordo com alguns bestiários, para proteger as suas crias, quando vão caçar distanciam-se muito do covil. A simbologia dos fins da Idade Média verá nesse comportamento

[466] MORAL, Ricardo. "De Fábulas y Bestiarios – La Estética de los Animales en la Edad Media" in *Estudios Humanísticos, Filología* Vol. 35. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2013, pp. 92-93.

uma imagem de prudência, única virtude a ele associada[467]. Consideramos, sem embargo, a eventualidade de ser esta a figura de um bovídeo.

A identificação do elemento zoomórfico da mísula n.º 5 (Fig. 138), tal como o da mísula n.º 7 (Fig. 140), não levanta problemática alguma. A volumosa juba que se desenvolve à volta da cabeça revela claramente a imagem de um leão. Este (n.º 5) possui orelhas arredondadas e em pé, além de lábios bem definidos que curiosamente sorriem deixando visível a arcada dentária que em nada se assemelha a de um leão sendo, entretanto, idêntica ao sorrido humano. Este dado, muito provavelmente, testifica o desconhecimento anatómico daquela espécie por parte dos artífices de Silves que nunca a devem ter vislumbrado pessoalmente. Ainda assim, trata-se de uma realidade comum, em nada associada à falta de habilidade plástica, como testemunham os leões que suportam a arca tumular de D. Pedro I (c. 1361-1367)[468], obra excecional no contexto escultórico europeu, e onde aqueles animais apresentam características idênticas.



Figura 138 – Cachorro n.º 5

Na realidade, estes traços são testemunhos da primazia didática, no sentido de veicular valores, em detrimento do interesse científico inerente aos programas iconográficos medievais. *"Na imagem do animal medieval, sua construção simbólica prevalece mais do que qualquer outra*

[467] PASTOUREAU, Michel. *op. cit*., pp. 75-79.
[468] PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. I*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995, p. 450.

motivação, seja esta biológica ou estética. Os aspetos naturais e artísticos estão a serviço de seu sentido"[469].

Se nas fábulas os animais, submetidos a um processo de humanização, recebem o mais distintivo traço da nossa raça, a fala, no âmbito visual observam a transferência da esfera linguística para a icónica. Aí, onde não possuem voz, vão adquirir características visuais que os distinga de modo a cumprirem o propósito imposto à sua imagem. *"Assim, a Idade Média abraça a natureza animal como um ponto relevante tanto para a reflexão filosófica quanto para a representação plástica, tornando as bestas um paradigma de entendimento do ser humano…"*. A nossa linguagem popular é herdeira desta catalogação axiológica, como atesta, por exemplo, a figura do leão que, desde a arte medieval até os dias de hoje, é símbolo de força, virtude, resistência e majestade[470].

À semelhança de outros animais, os significados a ele atribuídos sofrem forte influência dos Textos Sagrados, onde surge como sinónimo de coragem (Provérbios 28: 1) e símbolo do próprio Deus (Apocalipse 5: 5). Como revela Pastoureau, na Idade Média dizia-se que ele dormia de olhos abertos, por isso, muitos bestiários concebem-no como ícone de vigilância, explicando assim a sua presença em numerosas portas de igrejas, de que é exemplo esta Sé. Estabelecem-se igualmente paralelismos com Cristo, que não dorme no sepulcro, mas espera ressuscitar, e com Deus Pai, que mantém sempre os olhos abertos defendo os homens do mal[471].

Na Bíblia, há ainda referência a utilização da sua imagem em meio tangível, como testifica a descrição de um trono mandado executar pelo rei Salomão, e que era ornado por tais elementos (2º. Crónicas 9: 18). Deste modo, e apesar da dualidade semântica que pode manifestar[472], o leão impõe-se como uma das mais importantes imagens do bestiário medieval, ele é o Guarda do Limiar, o ícone do Bem, personifica virtuosos preceitos morais, assume função apotropaica, representa a vida e ressurreição de Cristo[473], sendo ainda atributo de S. Jerónimo e S. Marco[474]. Neste último caso, surge alado, como, entre nós, é exemplo o tímpano do portal axial da Batalha (Fig. 126)[475].

---

[469] MORAL, Ricardo. *op. cit*., p. 86.
[470] *Idem, ibidem.*
[471] PASTOUREAU, Michel. *op. cit*., p. 19.
[472] Cf. *Idem*, p. 60.
[473] LOPES, Patrícia. "Representações de Bestiário nos Tímpanos das Igrejas Românicas (Século XIII)" in CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide (coord.). *op. cit*., pp. 70-73.
[474] SCHAEFFER, Enrico. *op. cit*., p. 461.
[475] PEREIRA, Paulo (dir.). *op. cit.*, pp. 412-413.

A figura do cachorro subsequente (n.º 6), encontra-se bastante erodida, facto que complexifica o reconhecimento de seus traços distintivos. A parte superior do crânio é larga, afunilando-se progressivamente para baixo, onde a extremidade da face desapareceu por completo (Fig. 139). Possui olhos amendoados e fiada saliente acima da cabeça que possivelmente será reprodução de algum tipo de pelagem. O aspeto mais singular, contudo, é o par de cornos que detém. Apesar do seu estado de conservação, a estrutura cónica que os define é facilmente detetável, deste modo, trata-se muito provavelmente de um bovídeo (touro, cabra, carneiro, etc.).



Figura 139 – Cachorro n.º 6

Dentre aquelas espécies o touro assumirá expressiva relevância, sendo cultuado desde os tempos antigos pelos povos Mediterrâneos, foi visto pelos crentes primitivos como símbolo das religiões pagãs, razão pela qual é desvalorizado. Reconhece-se nele, por isso, uma criatura malévola que emerge como atributo do próprio demônio, ainda assim, o cristianismo não abole completamente os bovídeos do seu bestiário. Surgem então distinções entre o touro – um animal violento, sanguinário e lascivo – e o boi – útil, pacífico, sereno e casto[476].

O indício mais notório do favor que logra no contexto artístico medieval é a sua integração à imagem icónica do Tetramorfo, de acordo com a visão dos quatro seres viventes descrita por Ezequiel (1: 10), onde figuram também o leão, a águia e o anjo. A tradição cristã apregoará duas linhas interpretativas distintas deste quadro visual, uma onde simboliza os quatro aspetos

[476] PASTOUREAU, Michel. *op. cit*., pp. 132-133.

da vida de Cristo encarnado, e outra os quatro Evangelistas. A primeira, e mais antiga delas, exposta por S. Gregório, define os animais como atributos de Jesus: o homem (ou anjo) no nascimento, touro na morte, leão na ressurreição e águia na ascensão. A segunda, por outro lado, associa-os à figura dos autores dos Evangelhos: S. Mateus o homem alado, S. Marco o leão, S. Lucas o touro, e S. João a águia[477].

A mísula n.º 7, como já referido, apresenta a figura de um leão (Fig. 140), que certamente assumirá valor análogo ao congénere. Existem apenas ligeiras distinções formais, este detém cabeça mais arredondada, grandes olhos, e nariz saliente.



Figura 140 – Cachorro n.º 7

No cachorro n.º 8, por outro lado, surge um rosto humano (Fig. 141). De formato oval, possui nariz largo e boca pequena. As orelhas, redondas e dispostas na parte alta da cabeça, mais se parecem orelhas de um animal, marca dos problemas na representação de alguns elementos antropomórficos patente nesta obra[478]. Não há sinal de cabelo ou outro atributo individual.

A mísula n.º 9 (Fig. 142) encontra-se vazia, a seguinte (n.º 10), por sua vez, detém figuração humana, contudo, esta encontra-se posicionada de forma distinta, com a face virada para baixo e a parte alta do crânio para a frente (Fig. 143). A modelação também parece singular,

[477] LOPES, Patrícia. *op. cit*., p. 70.
[478] TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., pp. 155-156.

denotando-se maior maestria, proporções mais rigorosas e tratamento esmerado. A cabeça tem menores dimensões, sendo possível identificar ainda o nariz e os olhos, bem como resquícios do que parece ter sido uma barba.



Figura 141 – Cachorro n.º 8



Figura 142 – Cachorro n.º 9

Ao contrário do precedente elemento antropomórfico (Fig. 141), este detém um atributo particular lavrado primorosamente: um turbante com panos torcidos que formam um círculo, por sinal, muito semelhante ao da representação do homem negro identificado como Baltazar na cena da Adoração dos Reis Magos, realizada por Georges Trubert (?-1508), em um livro de horas francês (c. 1480-1490)[479]. A Epifania, cujas origens remontam aos primeiros tempos do cristianismo, assumirá contornos mais uniformes a partir dos séculos VI e VII, quando os sábios são delimitados a três indivíduos, simbolizando as três idades do homem, os três continentes, entre outros aspetos[480]. Embora saibamos que a utilização de panejamentos sobre a cabeça fosse

[479] Georges Trubert foi um dos artistas mais brilhantes da corte de Lorena, tendo trabalhado inclusive para o René d'Anjou e para o duque René II. HAMON, Étienne. "Un Lorrain à Paris? L'architecte Jean de Felin (actif 1488-1520) et le Dynamisme Architectural des Années 1500" in *Regards Croisés sur la Lorraine et le Monde à la Renaissance*. Actes du colloque, Nancy, 2013, p. 276.

[480] ROQUE, Maria Isabel. "O Menino de Belém: Da Festa do Natal à Iconografia da Natividade e da Adoração" in *Gaudium Sciendi* n.º 5. Universidade Europeia, Lisboa, 2013, p. 121.

habitual na Europa medieval[481], esta tipologia específica pode indicar a tentativa de representar um item associado a uma cultura diferente, como é claro na imagem de Trubert, onde o homem africano apresenta indumentária ímpar.

Por fim, o cachorro n.º 11, onde encontra-se a terceira e última figura antropomórfica deste conjunto (Fig. 144). Embora identifiquemos um rosto oval, os traços fisionómicos, ou demais atributos, não se podem analisar dada a erosão da pedra, que fê-los desaparecer quase completamente. Facto que inviabiliza a apresentação de hipóteses quanto ao seu valor simbólico.



Figura 143 – Cachorro n.º 10



Figura 144 – Cachorro n.º 11

1.1.9. Questão da marginalidade:

Tal como o conjunto capitelar e o friso que compõem o pórtico axial do templo, estas mísulas evidenciam figuração imbuída de incontestável valor simbólico, apesar das limitações que a corrosão de algumas delas nos colocam. O intrincado processo construtivo da edificação, bem como, as distintas modelações plásticas que caracterizam aquelas peças, recordam a

[481] RACINET, Albert. *op. cit*., p. 150.

eventualidade de aproveitamento material proposta por alguns autores[482]. A atuação de vários artífices mostra-se igualmente credível, considerados tais traços formais.

Deste modo, não parece congruente a menção a um programa iconográfico. Embora coordenada pelo cabido silvense, esta obra não exprime padrões coesos na modelação dos seus motivos, reverberando, portanto, laboração de cronologia alargada. Além da feição mais evoluída de alguns elementos, a variada coloração pétrea corrobora a hipótese de ter sido concebida no decorrer de largos anos. Todavia, identifica-se uma linha conceptual na esfera simbólica, ou seja, a inclusão de imagens cujo valor icónico está relacionado.

Distinguidas no bestiário medieval, selecionam-se figuras de carácter apotropaico como o cão, exímio defensor de rebanhos, e o leão, guardião por excelência[483], que surge vigilante em dois modilhões. Trata-se, segundo Jorge Rodrigues, de uma prática recorrente enquadrada ao entendimento do templo como ambiente de proteção e salvação das almas, e cujos ornatos habitualmente concentram motivos apotropaicos de efeito dissuasor[484].

Sem embargo, a predominância zoomórfica que singulariza esta temática e o enquadramento espacial do conjunto sugerem algumas questões. Qual é a relevância daquele suporte? Será este um espaço privilegiado? Deverão tais imagens ser entendidas como marginais?

A localização dos elementos escultóricos parece ser um fator primordial na definição do seu papel estando, portanto, o espaço cuja visibilidade seja melhor ou cuja noção medieval de hierarquia priorize, reservado às representações mais significativas. A relação entre alto e baixo, direita e esquerda, claro e escuro, é constante no estabelecimento da estratificação espacial das obras medievais baseada na comparação e justaposição das partes integrantes[485].

O conceito de marginalidade no âmbito da historiografia logra notoriedade no estudo das ilustrações de manuscritos, assim reconhecidas por ocuparem os limites do suporte físico que é a folha de papel. De acordo com Kathryn Smith, na Idade Média o substantivo "margem" e o adjetivo "marginal" operam exclusivamente nos domínios topográfico e espacial, tratando-se da extremidade do objeto ou superfície que apesar da posição periférica é considerada uma zona

[482] ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *op. cit*., p. 77; TEIXEIRA, Francisco. *op. cit*., p. 152.
[483] Cf. PASTOUREAU, Michel. *op. cit*., pp. 19, 147-149.
[484] RODRIGUES, Jorge. *op. cit*., p. 203.
[485] Cf. BERLIOZ, Jacques; GUYOTJEANNIN, Olivier (dir.). *op. cit*., p. 277.

de significado estrutural e parte integrante da entidade a que pertence[486]. No século XVII, escritores anglófonos começam a ampliar o seu sentido atribuindo-lhe conotação negativa que induzirá os conceitos sociológicos do início do século XX do indivíduo ou grupo marginal isolado da sociedade ou cultura dominante, em desvantagem de recursos ou mesmo perseguido[487].

Surge então o dualismo entre a marginalidade referente ao espaço e outra ao teor inversivo das composições. Dentre os historiadores que sobre este assunto redigem estão Meyer Schapiro[488], que vê os temas profanos nas margens como prova da liberdade artística e expressão psíquica, bem como, Lilian Randall[489] e Lucy Sandler[490], que afirmam que toda a gama desse material é suscetível à taxonomia e que mesmo os motivos mais inventivos obedecem a princípios de construção.

Trata-se, porém, de uma problemática densa. Como recorda Sandler, se em alguns casos aquelas imagens emergem como notas de rodapé pictóricas, comentários, exemplos ou antíteses, em outros parecem alheias ao significado do material principal. Ainda assim, reconhecidas como parte fulcral no processo de moldar a experiência do espectador[491].

Emile Malê, em resposta ao que entendia como sobrevalorização simbólica na interpretação da arte medieval do século XIX, define as imagens marginais de monstros e grotescos como ornatos triviais que solucionam problemas de *design*[492]. Tese admitida também por Howard Helsinger, influenciado pela conceção de simbolismo velado de Erwin Panofsky onde temas profanos podem ser santificados e outros aparentemente seculares podem surgir como alegorias icónicas[493]. Karl Wentersdorf, por sua vez, legitima as margens como domínio do diabo sendo

---

[486] SMITH, Kathryn. "Margin" in *Studies in Iconography* Vol. 33. Board of Trustees of Western Michigan University through its Medieval Institute Publications and Trustees of Princeton University, Michigan, 2012, p. 30.

[487] SANDLER, Lucy. *"The Study of Marginal Imagery – Past, Presente and Future"* in *Studies in Iconography* Vol. 18. Board of Trustees of Western Michigan University through its Medieval Institute Publications, Michigan, 1997, pp. 30-31.

[488] SCHAPIRO, Meyer. "On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art" in *Art and Thought: Issued in Honour of Dr. Ananda K.* Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday. London, 1947, pp. 1-27. Cit. por SMITH, Kathryn. *op. cit., loc. cit.*

[489] RANDALL, M. C. "Images in the Margins of Gothic Manuscripts" in *History of Art* Vol. 4. University of California Press, Los Angeles, 1966, pp. 3-20. Cit. por SMITH, Kathryn. *op. cit., loc. cit.*

[490] SANDLER, Lucy. *op. cit*., pp. 27-31.

[491] *Idem*, pp. 1-26.

[492] MÂLE, Emile. *The Gothic Image – Religious Art in France of the Thirteenth Century*. Harper and Row, New York, 1972, p. 58. Cit. por SANDLER, Lucy. *op. cit*., p. 30.

[493] HELSINGER, Howard. "Images on the Beatus Page of Some Medieval Psalters" in *Art Bulletin* Vol. 53. 1971, p. 161. Cit. por SANDLER, Lucy. *op. cit*., p. 31.

os elementos aí representados reflexo do mundo invertido e oposto a tudo que era ordenado e feito por Deus[494]. Madeline Caviness, descreve aqueles temas como materialização simbólica do mal que, todavia, para ela manifesta-se em criaturas fantásticas e não géneros jocosos[495]. Em oposição, Ruth Mellinkoff reverbera a função apotropaica e herança popular que tais formulários assumirão[496].

Michael Camille, defendendo a polissemia destas imagens e insistindo em sua ressonância social, política e ideológica, expande a perceção dos historiadores da arte acerca do papel que a margem medieval assume como lugar para a expressão étnica, religiosa, lógica, geográfica e social. Concebendo-a como espaço de liberdade artística considera, entretanto, os interesses do patrono cujas expectativas e experiências podem moldar o programa visual da obra, mesmo o marginal. Para o autor, esta esfera comunica mais sobre o mundo do membro da elite do que do sujeito periférico, como testemunha o Saltério de Luttrell cujas ilustrações devem também ser vistas como metáforas para a jornada do espectador. Segundo ele, a margem é um local basilar tanto do ponto de vista espacial quanto do conceitual sendo os seus ícones representações de enquadramento e ferramenta complexa da subjetividade medieval[497].

De acordo com Sandler, porém, todas as generalizações sobre o sentido das imagens marginais mostram-se falhas quando confrontadas com obras específicas. Ou seja, cada uma tem dados intrínsecos singulares que implicam, para seu pleno e rigoroso conhecimento, a consideração das circunstâncias da sua produção e demais traços que a individualizam[498].

Além do estudo das iluminuras esta questão introduz-se igualmente em outros domínios da arte. Na escultura, o paralelismo com as páginas manuscritas é evidente e cedo identificam-se elementos cujas características e localização divergem do programa canónico. Para Nurith Kenaan-Kedar, os esquemas oficiais empregam um modelo de composição hierárquico e simétrico de oposição baseado em contrastes primordiais – alto e baixo, claro e escuro, bem e

[494] WENTERSDORF, Karl. "The Symbolic Significance of Figurae Scatalogicae in Gothic Manuscript" in *Word, Picture, and Spectacle*. Kalamazoo – Medieval Institute Publications, 1984, pp. 1-19. Cit. por SANDLER, Lucy. *op. cit., loc. cit.*
[495] CAVINESS, Madeline. "Patrono n Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed" in *Speculum* Vol. 68. 1993, pp. 333-362. Cit. por SANDLER, Lucy. *op. cit*., pp. 31-33.
[496] Cf. SANDLER, Lucy. *op. cit*., p. 36.
[497] CAMILLE, Michael. *Image on the Edge: The Margins of Medieval Arte, Essays in Art and Culture.* Reaktion Books, London, 1992. Cit. por SMITH, Kathryn. *op. cit*., p. 32-42.
[498] SANDLER, Lucy. *op. cit*., p. 36.

mal – já as estruturas marginais um "antimodelo", de composição assimétrica não hierárquica e ausência do método de oposição da arte oficial[499].

Em mísulas e gárgulas no alto dos edifícios emergem músicos, acrobatas, bêbados e mendigos. Dentro da coerência de um portal, por exemplo, surgem representações cujo significado é claro e pode ser entendido pelo observador. Segundo a autora, no entanto, estas não são alegorias a vícios e pecados mas representações diretas de indivíduos periféricos cujas expressões seriam vistas com desaprovação pela Igreja[500].

Joana Antunes, por outro lado, afirma que: *"A margem é…um espaço de purga e, simultaneamente, um espaço de exemplar moralização, pois é necessário representar o pecado para explicar os seus perigos"*[501].

Kenaan-Kedar baseia a sua tese de "antimodelos" em imagens que, de acordo com ela, transgridem os códigos da representação regular, como duas mísulas da Igreja de Saint-Pierre de Marestay. Na primeira delas, uma mãe com seu filho simbolizariam a Virgem com o menino, mas com uma mendiga em vez de Maria e uma criança triste em vez do infante Cristo, da mesma forma que, no segundo caso, um músico pobre toma o lugar de um anjo músico. Evoca-se ainda a hipótese de diferentes interpretações conforme o público, ou seja, se os clérigos veem nos grotescos pecadores punidos, os leigos poderiam reconhecer pessoas à margem da sociedade[502].

Os próprios escultores serão intervenientes importantes, mais que meros artesãos afirmam-se como mediadores entre a sua cultura e a dos patronos, dominando tanto a linguagem formal quanto a da tradição popular de onde provêm. Se nos programas cristológicos mantêm códigos e símbolos dogmáticos, nas margens encontram liberdade e vigor experimental[503].

Trata-se, como os exemplos referidos testificam, de uma temática complexa e que desperta divergentes opiniões por parte dos autores. No caso dos modilhões do pórtico silvense, e apesar da localização menos visível que assumem, não se encontram grotescos ou indivíduos errantes, mas animais e figuras humanas que, de modo geral e tanto quanto nos é possível identificar, personificam simbolismo positivo e apotropaico.

---

[499] KENAAN-KEDAR Nurith. "The Margins of Society in Marginal Romanesque Sculpture Author(s)" in *Gesta* Vol. 31, n.º 1. University of Chicago on behalf of the International Center of Medieval Art, 1992, p. 15.
[500] *Idem*, pp. 15-16.
[501] ANTUNES, Joana. *"Corpos Marginados na Arte Medieval"* in *digitAR* n.º 2. CEAACP, 2015, p. 97.
[502] KENAAN-KEDAR Nurith. *op. cit*., pp. 15-18.
[503] *Idem*, p. 18.

Neste sentido, reiteramos a proposição de Sandler quando afirma que as generalizações exacerbadas se mostram erróneas quando confrontadas com casos específicos cujas particularidades passam a ser ignoradas[504].

Cremos na viabilidade de ser este o caso do portal da Sé de Silves, que expõe um programa iconográfico pouco claro num primeiro olhar e onde os elementos, que assumem importantes valores simbólicos, não manifestam formulário regular enquadrado aos padrões da escultura oficial. À semelhança de Saint-Pierre de Marestay[505], se a Virgem e Cristo não estão aí representados de forma figurativa surgem, muito provavelmente, personificados pelas imagens da mulher com o cântaro (Fig. 113) e do veado (Fig. 116), respetivamente.

Assim, se considerarmos periférico o espaço onde a cachorrada desponta, no cume do alfiz, em detrimento do centro onde estão os capitéis e o friso, partindo do pressuposto basilar de marginalidade proveniente do estudo dos manuscritos, por certo não parecerão marginais as suas mísulas, em nada similares à realidade inversiva das composições escultóricas englobadas nesta tipologia, também denominada "marginália". Aliás, o próprio entendimento deste local como periférico pode ser questionado, embora mais alto e de pior visibilidade, trata-se, porém, de uma parte integrante e fundamental daquela que é a principal entrada para a Sé algarvia.

[504] SANDLER, Lucy. *op. cit*., p. 36.
[505] Cf. KENAAN-KEDAR Nurith. *op. cit., loc. cit.*

CONCLUSÃO

Despontando entre finais do século XIII e início do XIV, as obras de edificação da Sé de Silves prolongam-se morosamente pelo tempo e testemunham sucessivas campanhas, como atesta a sua estrutura pouco uniforme. Muitas são as circunstâncias que contribuem para o atribulado percurso construtivo que contemplará em diversos momentos a ruína do templo.

Aos alvores do Trezentos, fruto de labor inicial, pertencem presumivelmente os capitéis de crochet sob os arcos de comunicação entre a capela-mor e os absidíolos que a ladeiam. As várias tipologias dos protuberantes enrolamentos vegetalistas que aqui desabrocham sob diferentes formas terão como possível modelo a Sé de Évora, onde tal formulário abunda, comprovando a relevância da Catedral para a qual um diversificado conjunto escultórico é realizado.

Excetuando alguns elementos de configuração estática, tal repositório capitelar sugere a atuação de oficinas relativamente hábeis que dominam a reprodução de temática fitomórfica nos blocos líticos, onde produz-se algumas peças de plasticidade primorosa. A assimilação de estéticas vigentes em centros dinamizadores importantes é outro traço significativo, que legitima a atualização dos orientadores da empresa face às correntes artísticas, facto que não parecerá surpreendente se tivermos em conta o prestígio da instituição responsável.

Já ao século XV dirão respeito as mísulas sob as abóbadas da cabeceira, onde incluem-se as de perfil troncocónico que marcam obradouros coincidentes com o reinado de D. Afonso V. O carácter icónico das imagens que nas suas faces fez-se representar – entre figuração humana e animal – é irrefutável perante a articulação de signos emblemáticos como os vigilantes leões, que parecem assumir função apotropaica.

Aí surgem ainda bocetes heráldicos que celebram as contribuições dos soberanos portugueses para tais obras. Aquele no cume do absidíolo direito, apresentando feição arcaizante, pode fundamentar a tese que define esta abóbada como anterior à cobertura das demais, que dirão respeito aos tempos do rei "Africano", como demonstrará a cruz flordelisada de Avis.

Mais que dignificar o espaço, os dois frisos que percorrem as paredes laterais da capela-mor exprimem natureza apotropaica como ferramenta de defesa do ambiente sagrado do qual deveriam afugentar as forças malignas. É o que se depreende a partir da descodificação dos símbolos que aí irrompem. Se do ponto de vista formal a relação entre estes parece diminuta, o sentido simbólico dos mesmos apregoará, em contrapartida, um programa coerente imbuído de um desígnio claro.

No cruzeiro encontra-se o segundo conjunto capitelar dividido em dois modelos primordiais, um com cabecinhas antropomórficas à altura do ábaco e outro com figuração humana e animal. O primeiro corresponderá a representação de anciãos ou patriarcas da fé distinguidos pelo elemento que recebe maior ênfase: a barba. Já o segundo, embora reconhecida a pluralidade semântica das obras medievais, apresenta presumivelmente imagens de vícios e virtudes cujas origens literárias remontam ao hispânico Prudêncio. Havendo, contudo, neste grupo outras de valor menos evidente, como os episódios de violência humana que podem estar ligados a contos épicos ou romances de cavalaria, populares neste período.

Tal diversidade testemunha a idealização de um programa iconográfico específico que, concebido num espaço de escassa visibilidade, anelava transmitir preceitos moralizantes ou apenas glorificar a Deus, e que emerge relacionado a simbolismos pertinentes no âmbito da religiosidade cristã.

Corroborando novamente o conhecimento das estéticas em voga surgem os motivos vegetais dos capitéis do portal axial, prolíferos na escultura do século XV e presentes em outras obras importantes do gótico algarvio, aos quais aliam-se elementos antropomórficos distintos em oposição à coerência unitária do obradouro onde a tipologia se inaugura no nosso país. A mesma índole complexa, longe da trivialidade de um retrato da estratificada sociedade medieval, evidencia-se também no friso que percorre a última arquivolta deste pórtico onde a meticulosa seleção de atributos valida o intento de representar o sentido de coletividade que, para nós, está associado ao conjunto de crentes distinguidos pela figura do cervo que simboliza a Cristo, e que surge sob a tutela de S. Pedro e S. Paulo. Considera-se, todavia, a profusão de interpretações que a iconografia medieval motiva tornando, por vezes, difícil a delimitação de um significado unívoco.

Apesar das restrições que a erosão de algumas peças impõe, os modilhões que integram a cachorrada que acima daquele se desenvolve demonstram análogo cariz icónico, distinguido pela predominância zoomórfica. Entre elementos que sugerem plasticidade mais evoluída, surgem imagens célebres como os dois leões de fartas jubas, que podem ademais assumir função de guardiões do edifício sagrado pelo qual velam dia e noite.

O cenóbio desta cidade, que combate o estado de ruína que persiste em instaurar-se na sua sede episcopal, promove sucessivas campanhas construtivas e ornamentais que, mesmo enfrentando graves problemas financeiras e demais adversidades, empreendem diferentes programas de escultura monumental marcados por inequívoca diversidade (como confirma a figura do veado de rara difusão na arte nacional) que previa a dignificação do templo onde se encontra a cátedra desta província. O cunho simbólico emana dos vários componentes que, de acordo com o desígnio atribuído, ecoa múltiplos sentidos.

Apesar da deterioração e heterogeneidade que testemunham a rigorosa passagem do tempo, a Sé de Silves impõe-se ainda como um importante monumento, outrora epicentro da instituição religiosa aí instalada por quatrocentos anos, bastião do gótico algarvio e indício tangível do percurso das gentes locais. Assim, se a fragilidade visível expõe o seu inexorável declínio, distingue também a sua particularidade como característica distintiva deste edifício ímpar.

BIBLIOGRAFIA

FONTES IMPRESSAS

AGOSTINHO, Frei Joaquim de Santo. *"Coroniqua de como Dom Payo Correa Mestre de Santiago de Castella tomou este reyno do Algarve aos Mouros"* in *Memorias de Litteratura Portugueza*. Academia Real das Ciências, Lisboa, 1792-1814.

BARNEY, Stephen; BEACH, J. A; BERGHOF, Oliver; LEWIS, W. J. (trads.). *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge University Press, Nova Iorque, 2006.

BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada – Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição Revista e Atualizada no Brasil. Sociedade Bíblica do Brasil, Brasília, 1969.

CALADO, Adelino (Ed. Cri.). *Crónica de Portugal de 1419*. Universidade de Aveiro, Aveiro, 1998.

ESTUDOS

AFONSO, Luís. *O Gótico Português – História da Arquitetura*. Universidade Lusófona do Porto, Porto, 2013.

ALDRIN, Viktor. *Prayer in Peasant Communities*. University of Gothenburg, Gothenburg, 2010.

ALLORTO, Ricardo. *ABC da Música*. Edições 70, Lisboa, 1992.

ALMEIDA, Carlos Alberto. *História Da Arte Em Portugal – O Românico*. Presença, Lisboa, 2001.

ALMEIDA, Carlos Alberto; BARROCA, Mário. *História Da Arte Em Portugal - O Gótico*. Presença, Lisboa, 2002.

ALMEIDA, Fortunato. *História de Portugal Vol. 1*. Promoclube, Lisboa, 1922.

AMBROSE, Kirk. "Male Nudes and Embodied Spirituality in Romanesque Sculpture in The Meanings of Nudity" in *Medieval Art*. Sherry Lindquist, Burlington, 2012.

AZEVEDO, Carlos (Dir.). *História Religiosa de Portugal Vol. 1.* Círculo de leitores, Lisboa, 2000.

AZEVEDO, José. *Inventário Artístico Ilustrado de Portugal – Algarve e Regiões Autónomas dos Açores e Madeira*. NovaGesta, Lisboa, 1991.

BARBANO, Luisa. *The Dog in The Middle Ages*. Bard College, New York, 2016.

BARBOSA, Katiuscia. *A Imagem do Cavaleiro Ideal em Avis à Época de D. Duarte e D. Afonso V. (1433-1481)*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

BARGHINI, Alessandro. *O Milho na América do Sul Pré-Colombiana – Uma História Natural*. Instituto Anchietano de Pesquisas, São Leopoldo, 2004.

BARREIRA, Catarina. *Gárgulas - Representações do Feio e do Grotesco no Contexto Português. Séculos XIII a XVI Vol. 1*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

BAZIN, Germain. *História da Arte – Da Pré-História aos Nossos Dias*. Bertrand, Venda Nova, 1992.

BELCARI, Riccardo; MARRUCCHI, Giulia. *A Grande História da Arte – Arte Gótica*. Público, Lisboa, 2006.

BELCARI, Riccardo; MARRUCCHI, Giulia. *A Grande História da Arte – Arte Grega*. Público, Lisboa, 2006

BELCARI, Riccardo; MARRUCCHI, Giulia. *A Grande História da Arte – Os Alvores do Renascimento*. Público, Lisboa, 2006.

BERLIOZ, Jacques; GUYOTJEANNIN, Olivier (dir.). *Les Images dans L'Occident Médiéval.* Brepols, Turnhout, 2015.

BINGRE, Pedro, et. al. *Guia de Campo – As Árvores e os Arbusto de Portugal Continental*. Público e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisboa, 2007.

BLEEKE, Marian, et. al. "Artistic Representation: Women and/in Medieval Visual Culture" in *A Cultural History of Women – in the middle ages*. Bloomsbury, London, 2013.

BOTÃO, Maria de Fátima. *SILVES - A Capital de Um Reino Medievo*. Câmara Municipal de Silves, Silves, 1992.

BRITO, Manuel; CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Universidade Aberta, Lisboa, 1992.

BROWN, Patricia. *The Role and Symbolism of the Dragon in Vernacular Saints Legends (1200-1500)*. Dissertation for the Degree of Doctor, Faculty of Arts of the University of Birmingham, Birmingham, 1998.

BUCKLAND, Rosina. *Sounds of the Psalter – Orality and Symbolism in the Lutterell Psalter*. Institute of Fine Arts, New York University, New York, 2003.

CAPELO, Ludovina. *Mosteiro de Santa Maria de Celas – Coimbra*. Arquivo da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010.

CARVALHO, Sérgio Luís. *Iniciação à Heráldica Portuguesa*. Ministério da Educação, Lisboa, 1996.

CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide (coord.). *Bestiário Medieval - Perspetivas de Abordagens*. Instituto de Estudos Medievais, Lisboa, 2014.

CHICÓ, Mário Tavares. *A Arquitetura Gótica em Portugal*. Horizonte, Lisboa, 1981.

COELHO, António. *Portugal na Espanha Árabe – Geografia e Cultura Vol. I*. Caminho, Lisboa, 1989.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes. *A Sé Velha de Coimbra*. Direção Regional de Cultura do Centro, Coimbra, 2011.

DALE, Thomas. "The Monstrous" in *A Companion to Medieval Art – Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Blackwell Publishing, Oxford, 2006.

DIAS, Pedro. *A Arquitetura Gótica Portuguesa*. Estampa, Lisboa, 1994.

DIAS, Pedro. *História da Arte em Portugal Vol. 4 – O Gótico*. Alfa, Lisboa, 1986.

DIAS, Pedro. *História da Arte em Portugal Vol. 5 – O Manuelino*. Alfa, Lisboa, 1986.

DOMINGUES, Garcia. *Silves – Guia Turístico da Cidade e do Concelho*. Região de Turismo do Algarve, Silves, 1989.

DOQUANG, Mailan. *The Lithic Garden – Nature and the Transformation of the Medieval Church*. Oxford University Press, New York, 2018.

DUBY, Georges. *O Tempo das Catedrais – A Arte e a Sociedade 980-1420*. Estampa, Lisboa, 1993.

ECO, Humberto. *História da Beleza*. Difel, Algés, 2004.

EISENSTEIN, Elizabeth. *A Revolução da Cultura Impressa*. Ática, São Paulo, 1998.

FELTMAN, Jennifer, et. al. “The North Transept of Reims Cathedral – Design, Construction, and Visual Programs” in *AVISTA Studies in the History of Medieval Technology, Science and Art* Vol. 11. Routledge, London and New York, 2016.

FERNANDES, Carla Varela. *Escultura Tumular Medieval da Sé de Lisboa*. IPPAR, Lisboa, 2001.

FERNANDES, Carla Varela. “(Des)contexto da Arte Gótica em Tavira” in *Tavira Poder e Território*. Catálogo de Exposição, Câmara Municipal de Tavira e Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 2003.

FERNANDES, Carla Varela. “D. Pedro, Conde de Barcelos, e a Escolha de S. João de Tarouca como locus sepulcral” in *Cister – Espaços, Territórios, Paisagens*. IPPAR, Lisboa, 2000.

FERNANDES, Carla Varela. *O Bom Rei Sabe Bem Morrer – Reflexões sobre o túmulo de D. Dinis.* Atas dos Encontros sobre D. Dinis em Odivelas, Colibri e Câmara Municipal de Odivelas, 2011.

FIRMINO, Nicolau. *Fedro – Fábulas*. Inquérito, Lisboa, 1990.

FONSECA, Raimundo. *Manual Ilustrado de Espécies da Flora Portuguesa Vol. 1*. Direção-Geral de Planeamento e Agricultura, Lisboa, 1991.

FONSECA, Raimundo. *Manual Ilustrado de Espécies da Flora Portuguesa Vol. 2*. Instituto de Estruturas Agrárias e Desenvolvimento Rural, Lisboa, 1993.

GAMITO, Teresa Júdice. *O Algarve e o Magreb (711-1249)*. Universidade do Algarve, Faro, 2007.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Público, Lisboa, 2005.

GOMES, Mário Varela; GOMES, Rosa Varela. *Palácio Almóada da Alcáçova de Silves*. Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 2001.

GOMES, Rosa Varela. *Portugal Islâmico – Os Últimos Sinais do Mediterrâneo*. Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 1998.

GOMES, Rosa Varela. *Silves (Xelb) – Uma Cidade do Gharb Al-Andalus – Arqueologia e História (séculos VIII-XIII) vol. 5*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1999.

HAMON, Étienne. "Un Lorrain à Paris? L'architecte Jean de Felin (actif 1488-1520) et le Dynamisme Architectural des Années 1500" in *Regards Croisés sur la Lorraine et le Monde à la Renaissance.* Actes du colloque, Nancy, 2013.

HERCULANO, Alexandre. *História de Portugal – Desde O Começo Da Monarquia Até O Fim Do Reinado De Afonso III*. Bertrand, Amadora, 1980.

HIGUERA, Teresa Pérez. *Medieval Calendars*. Weidenfeld and Nicolson, London, 1998.

JERMAN, James; WEIR, Anthony. *Images of Lust - Sexual Carvings on Medieval Churches*. Routledge, London and New York, 1993.

JÚDICE, Pedro Mascarenhas. *A Sé e o Castelo de Silves*. Pátria, Gaia, 1934.

JÚDICE, Pedro Mascarenhas. *Silves e Seus Arredores – A Região das Laranjeiras e Tangerineiras*. Ed. do Autor, Lisboa, 1937.

KURMANN, Peter. "La Cathédrale Gothique est-elle L´image de la Jérusalem Céleste?" in *Le Monde des Cathédrales*. Musée du Louvre, Paris, 2003.

LAMEIRA, Francisco. *A Talha no Algarve Durante o Antigo Regime*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Exatas e Humanas da Universidade do Algarve, Faro, 1999.

LAMEIRA. Francisco. *Faro - Edificações Notáveis*. Câmara Municipal de Faro, Faro, 1997.

LAMEIRA, Francisco; SANTOS, Marco. *Roteiro da Arquitetura Religiosa no Concelho de Loulé.* Câmara Municipal de Loulé, Loulé, 2016.

LEAL, Telmo. *Pequenas Arquiteturas Para Grandes Túmulos – A Microarquitetura no Final da Idade Média*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

MADURO, António Valério. "A Vinha e os Vinhos Cistercienses em Portugal na Época Moderna" in *Enomemórias – Museologia e Património do Vinho*. ISMAI, Maia, 2017.

MÂLE, Émile. *Religious Art in France - A Study in Mediaeval Iconography and its Sources of Inspiration.* J. M. Dent and Sons, London, 1913.

MARQUES, A. H. Oliveira, et. al. *História – Vol. I*. Ministério da Educação, Lisboa, 1979.

MARQUES, Marisa. *O Mundo do Fantástico na Arte Românica e Gótica em Portugal Vol. I*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

MATA, Ángela Franco. "Iconografía Profana en el Claustro de la Catedral de León y su Reflejo en ele de la Catedral de Oviedo" in *Arte y Vida Cotidiana en la Época Medieva*. Colección Actas, Zaragoza, 2008.

MATOS, Manuel Cadafaz. *A Cidade de Silves num Itinerário do Século XII Por Um Cruzado Anónimo*. Távola Redonda e Câmara Municipal de Silves, Lisboa, 1999.

MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal – A Idade Média,* Temas e Debates, Lisboa, 2011.

MATTOSO, José (coord.). *História de Portugal – A Monarquia Feudal*. Estampa, Lisboa, 1993.

MATTOSO, José (coord.). *História de Portugal – Antes de Portugal.* Estampa, Lisboa, 1993.

MEDINA, João, et. al. *História de Portugal – Dos Tempos Pré-Históricos Aos Nossos Dias Vol. 3.* Clube Internacional do Livro, Lisboa, 1997.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música Vol. 1 – Parte Sistemática e Parte Histórica*. Gravida, Lisboa, 2003.

MIRANDA, Maria Adelaide; VIEIRA da Silva, José Custódio. *História da Arte Portuguesa – Época Medieval.* Universidade Aberta, Lisboa, 1995.

MORENO, Humberto Baquero. *História de Portugal Medievo – Político e Institucional*. Universidade Aberta, Lisboa, 1995.

O´CALLAGHAN, Joseph. *El Rey Sabio – El Reinado de Alfonso X de Castilla*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1999.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.

OLIVEIRA, P. Miguel. *História Eclesiástica de Portugal*. União Gráfica, Lisboa, 1968.

PASTOUREAU, Michel. *Bestiari del Medioevo*. Giulio Einaudi, Torino, 2012.

PEREIRA, Paulo. *Arte Portuguesa – História Essencial*. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011.

PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. 1*. Círculo De Leitores, Lisboa, 1995.

PEREIRA, Paulo (dir.). *História Da Arte Portuguesa Vol. 2*. Temas e Debates, Lisboa, 1995.

PEREIRA, Paulo. "O Convento e a Igreja de Nossa Senhora do Carmo" in *Roteiro de Exposição Permanente*. Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, 2002.

PERES, Damião, et.al. *História de Portugal Vol. 2*. Portucalense, Porto, 1931.

PIJOAN, José. *História da Arte Vol. 4*. Alfa, Lisboa, 1972.

PILOSU, Mario. *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*. Estampa, Lisboa, 1995.

PINTO, José. *Flora do Algarve – Serra do Caldeirão e Barrocal*. Universidade do Algarve, Faro, 2011.

PROENÇA, Raul. *Guia de Portugal Vol. 2 – Estremadura, Alentejo e Algarve*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1927.

PRUITT, Jon. *A Brief History of Corn – Looking Back to Move Forward*. University of Nebraska, Lincoln, 2016.

RACINET, Albert. *Enciclopédia Histórica do Traje*. Replicação, Lisboa, 1994.

RAMÔA, Joana. *Poder Gravado na Pedra – Túmulos de Rainhas e Nobres do Portugal Medieval*. Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2018.

REAL, Manuel Luís. *Perspetivas Sobre a Flora Românica da "Escola" Lisbonense. A Propósito de Dois Capitéis Desconhecidos de Sintra no Museu do Carmo*. Câmara Municipal de Sintra, Sintra, 1987.

REYS, João Vasco. *Vozes da Pedra: Tumulária e Armaria da Sé Velha de Silves*. Câmara Municipal de Silves, Silves, 2002.

RODRIGUES, Pedro Miguel. *O Poder da Cor na Idade Média: Policromia na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2018.

ROMERO-CAMANHO, Isabel. "La Iglesia de Silves sufraganea de Sevilla: la restauracion de un obispado medieval en medio de la lucha por el Algarbe entre Portugal e Castilla" in *Actas das I Jornadas de História Medieval do Algarve e Andaluzia.* Câmara Municipal de Loulé, Loulé, 1987, pp. 131-144.

ROSA, Pinheiro. *A catedral do Algarve e o Seu Cabido - Sé em Silves*. (s.n.), Faro, 1982.

SANTOS, Georgia. *A Roupa, a Moda e a Mulher na Europa Ocidental Medieval - Reflexo da opressão sofrida pela mulher na Idade Média (século: XI-XV).* Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SERRÃO, Joaquim. *História de Portugal – Estado, Pátria e Nação (1180-1415).* Verbo, Lisboa, 1979.

SERRÃO, Vítor. *História Da Arte Em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa, Presença, 2002.

SERRO, Luís. *Arquitetura no Período Gótico em Portugal – Influência Mendicante e da Ordem de Cister*. Universidade Lusíada, Lisboa, 2010.

SILVA, Jorge Henrique Pais. *Páginas de História da Arte – Artistas e Monumentos Vol. 1*. Estampa, Lisboa, 1993.

SIRGANT, Pierre. *Guide de Visite – Moissac Abbaye Saint-Pierre*. Montmurat-Montauriol, Moissac, 2000.

SOUSA, Bernardo Vasconcelos. *Reis de Portugal – D. Afonso IV*. Círculo de Leitores, Lisboa, 2005.

SOUSA, Luís Manuel. *Speculum Musicae – Iconografia Musical na Arte do Final da Idade Média em Portugal.* Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

TEIXEIRA, Francisco. *A Arquitetura Monástica e Conventual Feminina em Portugal, nos Séculos XIII e XIV*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, Faro, 2007.

TEIXEIRA, Francisco. "O Programa Escultórico do Portal da Sé de Silves" in *O Fascínio do Gótico. Um tributo a José Custódio Vieira da Silva*. ARTIS-Instituto de História da Arte, Lisboa, 2016.

TOMAN, Rolf. *A Arte do Gótico – Arquitetura, Escultura, Pintura*. Konemann, Oldenburg, 2000.

VAIRO, Giulia. "O Mosteiro de S. Dinis de Odivelas – Panteão Régio (1318-1322)" in *Família Espaço e Património.* CITCEM, Braga, 2012.

VIEIRA da Silva, José Custódio. *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*. IPPAR, Lisboa, 2003.

VIEIRA da Silva, José Custódio. *O Tardo-Gótico em Portugal – A Arquitetura no Alentejo*. Horizonte, Lisboa, 1989.

WILLIAMSON, Paul. *Escultura Gótica – 1140-1300*. Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1997

WORRINGER, Wilhelm. *A Arte Gótica*. Edições 70, Lisboa, 1992.

PERIÓDICOS

AJZENBER, Elza. "Arte e Vinho" in *Revista USP* Vol. 96. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012-2013, 79-88.

ALEXANDER, Jonathan. "Labeur and Paresse: Ideological Reresentations of Medieval Peasant Labor" in *The Arte Bulletin* Vol. 72, n.º 3. College Art Association, (S.I.), 1990, pp. 436-452.

ANTUNES, Joana. "Corpos Marginados na Arte Medieval" in *digitAR* n.º 2. CEAACP, 2015, pp. 87-121.

CAIOZZO, Anna. "Éclipse ou Apocalypse. Remarques autour du nœud du dragon dans les miniatures des Commentaires de l'Apocalypse de Beatus de Liébana" in *Médiévales* 65. Automne, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2013, pp. 125-154.

CASIMIRO, Luís Alberto. "Iconografia da Anunciação – Símbolos e Atributos" in *Revista da Faculdade de Letras* 1º série, Vol. 7 e 8. Porto, 2008-2009, pp. 151-174.

CAVINESS, Madeline. "Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed" in *Speculum* Vol. 68, n.º 2. Medieval Academy of America, Cambridge, 1993, pp. 333-362.

COSTA, Joaquim Luís. "Luxúria e Iconografia na Escultura Românica Portuguesa" in *Medievalista* n.º 17. Instituto de Estudos Medievais - FCSH-UNL, Lisboa, 2015, pp. 1-34.

ELVIRA, Miguel Ángel. "Los Orígenes Iconográficos del Dragón Mediveval" in *Antiguedad y Cristianismo* Vol. 14. Universidad de Murcia, Murcia, 1997, pp. 419-434.

FERREIRA, Nuno. "A Alimentação Portuguesa na Idade Média" in *Revista da SPCNA* Vol. 14, n.º 3. Lisboa, 2008, pp. 104-114.

FRADE, Mafalda Maria. "Esopo em Portugal: Das Origens à Contemporaneidade" in *Revista Caligrama* Vol. 22, n.º 1. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017, pp. 51-70.

GAMITO, Teresa Júdice, et. al. "A Sé de Silves – Memória da Pedra*"* in *Arqueologia Medieval* n.º 5. Afrontamento, Porto, 1997, pp. 277-294.

GARCÍA, Francisco. "El León" in *Revista Digital de Iconografia Medieval* Vol. 1, n.º 2. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009, pp. 33-46.

GOMES, Rosa Varela. "Da Silves Islâmica à Silves da Expansão: a Evidência Arqueológica" in *Revista Monumentos* n.º 23, 2005, pp. 22-29.

KENAAN-KEDAR Nurith. “The Margins of Society in Marginal Romanesque Sculpture Author(s)” in *Gesta* Vol. 31, n.º 1. University of Chicago on behalf of the International Center of Medieval Art, 1992, pp. 15-24.

MORAL, Ricardo. “De Fábulas y Bestiarios – La Estética de los Animales en la Edad Media” in *Estudios Humanísticos, Filología* Vol. 35. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2013, pp. 85-96.

PAZOS-LÓPEZ, Ángel. “Culto y Vestimenta en Baja Edad Media: Ornamentos Clericales del Rito Romano” in *Revista Digital de Iconografia* Medieval Vol. 7, n.º 14. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015, pp. 1-26.

PEREIRA, José Fernandes. “Teoria da Escultura Medieval Portuguesa: Entre a Metafísica e a Ética” in *Revista Arte Teoria* n.º 11. Lisboa, 2008, pp. 88-107.

RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. “A Sé Gótica de Silves - Os Diferentes Momentos Construtivos” in *Revista de História da Arte* n.º 9. Lisboa, 2012, pp. 146-155.

RAMÔA, Joana; VIEIRA da Silva, José Custódio. “O Retrato de D. João I no Mosteiro de Santa Maria da Vitória” in *Revista de História da Arte* n.º 5. Lisboa, 2008, pp.76-95.

RAMOS, Manuel Francisco. “Decoração Arquitetónica Manuelina na Região de Silves (Séculos XV-XVI)” in *Xelb* n.º 3. Silves, 1996, pp. 79-138.

RAMOS, Manuel João. “O Pensamento Sizígio – Confronto, Combinação e Transformação nos Bestiários Medievais” in *Etnográfica* Vol. 1. Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Lisboa, 1997, pp. 97-112.

ROQUE, Maria Isabel. “O Menino de Belém: Da Festa do Natal à Iconografia da Natividade e da Adoração” in *Gaudium Sciendi* n.º 5. Universidade Europeia, Lisboa, 2013, pp. 104-126.

RUDOLPH, Conrad. “Inventing the Gothic Portal: Suger, Hugh of Saint Victor, and the Construction of a New Public Art at Saint-Denis” in *Art History* Vol. 33. Association of Art Historians, (s.l.), 2010, pp. 569-593.

SANDLER, Lucy. “The Study of Marginal Imagery – Past, Presente and Future” in *Studies in Iconography* Vol. 18. Board of Trustees of Western Michigan University through its Medieval Institute Publications, Michigan, 1997, pp. 1-49.

SANTAMARÍA, Eduardo. “La Sé Medieval de Lamego – Vías de Aproximación a un Conjunto Catedralicio Desaparecido” in Espaço, Poder e Memória – A Catedral de Lamego Sécs. XII a XX in *Estudos de História Religiosa* Vol. 14. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2013, pp. 47- 78.

SCHAEFFER, Enrico. “Os Atributos dos Santos na Representação Artística” in *Revista de História* Vol. 33, n.º 68. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1966, pp. 457-462.

SMITH, Kathryn. “Margin” in *Studies in Iconography* Vol. 33. Board of Trustees of Western Michigan University through its Medieval Institute Publications and Trustees of Princeton University, Michigan, 2012, pp. 29-44.

SNEZHANA, Filipova. “Comparative Methodology of the Heracles’ Knot and its Meaning in Macedonian Medieval Art” in *PATRIMONIUM.MK* n.º 14. 2016, pp. 107-116.

SOUZA, Patrícia. “Anunciação à Virgem Maria - A Iconografia da Encarnação de Cristo em Livros de Horas” in *Cuadernos Medievales*. Grupo de Investigación y Estudios Medievales Facultad de Humanidades – UNMdp, (s.l), 2016, pp. 95-120.

TOUW, Mia. “Roses in the Middle Ages” in *Economic Botany* Vol. 36, n.º 1. Springer on befalf of New York Botanical Garden Press, New York, 1982, pp. 71-83.

TYLER, Michael. “Symbols of Power and Authority – The Iconography of Late Thirteenth-Century Chapter Houses” in *York Medieval Yearbook*, ISSUE n.º 1. University of York, York, 2002, pp. 1-19.

VARANDAS, Angélica. “O Rosto do Herói Medieval: Beowulf e Gawain” in *Brathair* Vol. 10, n.º 2. 2010, pp. 26-50.

YAGÜE, Marta. “Las Labores de los Meses en el Románico” in *Revista Digital de Iconografia Medieval* Vol. 1, n.º 1. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009, pp. 31-42.