

Alguns dados para o entendimento da iconografia do portal da igreja matriz do Alvor

Maria Manuela Braga

Instituto de Estudos Medievais FCSH-UNL

Pequena igreja situada na parte velha da vila do Alvor, a matriz apresenta-se como uma igreja de estrutura gótica, com três naves à mesma altura, um curioso morábito inserido a Norte, portal secundário virado Sul, com decoração manuelina, e o principal a Oeste, com a forma de seis arquivoltas de arco perfeito, cuja decoração figurativa apresenta singularidades tanto na tradição decorativa anterior, como na temática manuelina. Acerca dele e pelos novos elementos detectados, se destinam estes apontamentos.



Figura 1: portal da igreja matriz do Alvor

A influência do estudo de Robert Smith

Foi na vila de Alvor que D. João II terminou os seus dias, em lenta agonia, nas casas pertencentes ao fidalgo Álvaro de Athaide. Aí redigiu testamento e assistiu em benesses os nobres que o rodeavam¹.

Não existe unanimidade entre os estudiosos quanto à datação da matriz do Alvor, apontando-se para os inícios de mil e quinhentos, já em reinado de D. Manuel. O facto da localidade ter ficado associada ao inesperado mal que atacou o rei, assim como a sepultura provisória na sé de Silves, terão ditado a construção de novo templo na pequena localidade do Alvor².

Está por apurar se a construção teve patrocínio régio, ainda por desejo de D. João II ou mesmo de seu primo D. Manuel, após melhoramentos que o mesmo ditou na matriz de Silves, quando acompanhou o cortejo da transladação das ossadas para o mosteiro da Batalha, ou se foi obra da fidalguia local.

Alvor é elevado a vila no ano da morte do monarca, D. Manuel outorga-lhe foral em 1505; o padroado da vila chegou a ser dado à Rainha D. Leonor, irmã do monarca, indícios pertinentes para que a edificação do novo templo tenha ocorrido neste contexto em época aproximada - finais de quinhentos.

A atribuição da construção à fidalguia local mantém-se como hipótese, sendo Robert Smith, cujos estudos marcaram até ao presente as leituras da peculiar iconografia do templo, da opinião que se tratava de construção da fidalguia dos senhores da chamada Vila Nova de Portimão³.

¹ Há época já existia outro templo, cuja localização está por determinar. No entanto, dada a debilidade física em que se encontrava, é “montada” capela dentro das próprias dependências de Álvaro de Athaide, sendo aí que o monarca assistiu aos ofícios. Consultar: Garcia de Resende, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1973, cap. CCXI, p. 281.

² Consultar: Francisco Ataíde Oliveira, *A monografia de Alvôr*, Porto, Typ. Universal, 1907

³ Robert Chester Smith, “A sixteen century manuelin doorway in the Algarve”, *Congresso do Mundo Português- Memórias e Comunicações apresentadas ao Congresso de História dos Descobrimientos e Colonizações (III Congresso)* vol v., Tomo 3º, III Secção: Consequências dos Descobrimientos, Lisboa, 1940.

No entanto, a associação aos Athaídes tem sido tida como mais provável, tanto mais que os Athaídes eram senhores de Alvor desde o reinado de D. Afonso V e foram alvo de vários benefícios, quer no tempo de João II, quer com D. Manuel I⁴.

Há um detalhe que tem escapado e que nos parece de grande pertinência para a ligação do templo a patrocínio nobre. No fecho do arco triunfal está esculpida corda em forma de laço, acompanhada de outra iconografia bastante “apagada” que tem sido lida como um “*signo saimão*”. Na verdade, uma observação mais atenta mostra-nos uma representação de armas, idêntica aos triunfos romanos, recuperados no gótico final como simbologias cristianizadas da superação espiritual dos combates terrenos. Será muito provavelmente um “lema” de nobreza que se desejou assinalar no interior do templo, à entrada do espaço de ofício, facto que não é inédito⁵. A sua localização à entrada da capela-mor e não numa simples entrada ou fecho de capela lateral votiva, como também sucedia, é de sobeja importância para a valorização nobiliárquica que secundariza a tese da encomenda régia. Por outro lado, o uso da iconografia do “triumfo à romano” é de uso mais avançado na incorporação dos motivos lombardos na iconografia manuelina e mesmo na sua variante plateresca⁶.

⁴ D. Afonso V concede a Álvaro de Ataíde o exclusivo do dízimo do pescado; das portagens do mar e terra, dos foros das azenhas, do serviço novo e velho dos judeus, dos moinhos, casas, vilas e vinhas; D. João dá total liberdade a Álvaro de Athaíde de construir dentro do castelo; D. Manuel concede alcaidaria-mor de futura fortaleza a Álvaro de Athaíde, no ano de 1496. *Cfr.* Ana Maria Parente, *Escultura figurativa na arquitectura religiosa algarvia na Baixa Idade Média*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1987.

⁵ Na igreja paroquial de Cheleiros foi representado um brasão, em localização idêntica do arco triunfal. Sendo que se trata de um brasão heráldico, por coincidência dos mesmos Athaídes.

⁶ Aparecem no portal lateral da igreja matriz de Caminha, em decorações muito mais trabalhadas introdutórias do gosto à antiga. Ver Rafael Moreira, “A «Capela dos Mareantes» na Igreja Matriz de Caminha. Problemas de iconografia e iconologia”, Separata de *Lycerna*, 2ª Série, vol. II. *Seminário Luso-Galaico Comemorativo de VII Centenário do Foral de Caminha*, Porto, Centro de Estudos Humanísticos, Secretaria de Estado da Cultura- Delegação Regional do Norte, 1987.



Figura 2: fecho do arco triunfal

Centrando-se estes breves apontamentos na iconografia do portal da igreja, importa salientar que o templo sofreu alterações por efeito dos danos causados pelos terramotos de 1531. Estas alterações podem explicar o “salto estilístico” da parte superior das arquivoltas com características de ornamento plateresco mais avançado que não se encontra na parte do alçado inferior.

Os entrelaçados caprichosos, de concepção erudita, terminando em pequenas cabeças de dragões afrontados, comuns no ornamento de gramática mais classizante, bem como o canelado em forma de *strigiles* ou o fecho em cabeça de carneiro, com os pendentis da decoração do *infulatus* sacrificial⁷ e laços ligados aos troncos podados do manuelino, não aparecem com ornamento autónomo noutra local do edifício. Como salientou Ana Maria Parente⁸, a hipótese de serem acrescentos posteriores está em aberto, sendo certo que não se enquadram na tipologia mais antiga do resto da decoração do portal, nem sequer da porta lateral ou dos capiteis do interior do templo.

Dissemos decoração mais antiga e é precisamente nessa “antiguidade” de formas e temáticas que estes apontamentos se vão centrar. A complexidade do portal encontra-se precisamente na sobreposição de linguagens do românico com o tardogótico manuelino e até com a variante plateresca.

⁷ O *infulatus* da cabeça do carneiro apenas se aproxima simbolicamente do ornamento do toucado de uma personagem de que trataremos mais adiante.

⁸ Ana Maria Parente, *op. cit.*.



Figura 3: parte superior das arquivoltas

Com efeito, os estudos de Robert Smith e a interpretação orientalizante que fez das temáticas figurativas que aparecem, em caixilhos, ao longo das arquivoltas, marcaram todas as leituras que se seguiram.

Esta visão, centrada nas figuras de leões afrontados em torno de árvore, bem como combates guerreiros e alusões musicais a serenatas nos caixilhos com figuras entre arcaturas, tem um fundamento - a temática animalista tem essa origem oriental. As figurinhas humanas apontam para iconografias exóticas e a ligação às artes decorativas do tempo da Expansão, como os marfins figurados da arte do Benim, ofereceu-se como hipótese provável, uma vez que o tema não tem paralelos na tradição coeva, nem mesmo nítida expressão em épocas anteriores. Destas semelhanças avançou-se para a hipótese do próprio portal ser da autoria de artífices africanos ou então de mão-de-obra local mourisca. Hipótese excessiva e desnecessária, quanto a nós, pelas razões que passaremos a demonstrar.

O Paraíso Animal

Começando pelas figurações animalistas, o que ocorre nos vários caixilhos do portal da matriz do Alvor é uma alusão ao *Paradeisos Animal*. Tema de riqueza tão complexa de variações diversas, que “migra” para iluminuras medievais e para a decoração em pedra dos templos românicos, em “formatos” muito próximos dos que se encontram na vila Algarvia.

A alusão ao Paraíso Terreno aparece de diversas formas. Uma delas foi a determinante para Smith ter feito a leitura orientalizante. Num dos caixilhos da última arquivolta do lado direito do portal, estão figurados dois animais afrontados, parecidos com leões, virados para uma árvore (a Árvore da Vida) deitando a língua de fora, como a querer provar dos seus frutos, enquanto em cima estão representados dois pássaros a debicarem da árvore. Os frutos foram “aclimatizados” para as bolotas do manuelino, enquanto a árvore mantém as raízes à vista, na sua ligação simbólica com a água e os rios do Paraíso⁹.



Figura 4: Árvore da Vida com leões

Esta figuração não necessita de ser confrontada com artes de tecidos orientais, nem com figurações persas ou variações idênticas orientalizantes.

É um tema que já tinha sido apropriado pelo cristianismo, numa das variantes do Paraíso Terrestre com a Árvore - centro do mundo-, aquela de cujos frutos se alimentam as criaturinhas da terra. Existem figurações muito perto desta do Alvor, nos portais dos

⁹ Árvore no centro do mundo é uma ideia quase tão velha quanto a própria civilização. No Jardim do Éden existiam duas árvores: a da Vida e a do Bem e do Mal. Foi desta que a serpente maligna tentou Eva e esta deu a provar o fruto a Adão, tendo como consequência a Queda e o conhecimento do bem e o mal, ficando por realizar a promessa de eternidade (enquanto qualidade) da Árvore da Vida. Segundo a lenda uma semente foi salva e colocada na boca de Adão, de forma a dar sentido à vida, permitindo o aperfeiçoamento da Humanidade. Quando Adão morreu, a semente paradisíaca fez renascer da sua cabeça a árvore de onde foi feita a cruz. A morte de Cristo é acompanhada pela árvore seca e pela simbólica do seu renascimento: o sacrifício e o ciclo da árvore do Éden apontam para uma dádiva - a da possibilidade de Salvação. Este renovar tem também um fundo pagão que acompanha os ciclos solares e da Natureza; entre solstícios e equinócios, festas do homem selvagem ou do “S. João Verde”. Na visão cristã da Árvore do Mundo as raízes simbolizam os caminhos que descem para o conhecimento: o tronco simboliza Deus; os ramos e folhas, nas partes mais altas, representam a congregação de todos os fiéis.. No final dos Tempos a árvore da vida volta a aparecer como realização do Paraíso Terrestre: eleva-se num rio, composto da pura água da vida, límpida como cristal, vinda do trono de Deus. Consultar: Santiago Sebastian, *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1ª Ed., 1994; Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafont/Júpiter, 1982

templos românicos de Dinton, Bucks (Buckinghamshire); St. Olave, Fritwell (Oxfordshire)¹⁰. Quando a árvore aparece ladeada por felinos pode estar associada à simbologia das panteras- cujo bafo ressuscitava as crias (de acordo com os bestiários) ligada a um sentido cristão de ressurreição, ou aos leões igualmente benfazejos, cujo rugido tem idêntica interpretação, alimentando-se ou fazendo nascer das suas línguas a própria árvore, como sucede no tímpano românico do templo de Fritwell¹¹. No caso deste painel do Alvor, será mais correcto entendê-los como leões, beneficiando do Paraíso do Final dos Tempos e das águas cristalinas que alimentam a seiva, tal como esta se oferece os frutos às aves do paraíso¹².



Figura 5: tímpano de St. Olaf Fritwell; Figura 6: tímpano Dinton, Bucks

O sentido de glorificação ou triunfo eucarístico é indicado num outro painel em que surgem dois animais afrontados -de figuração idêntica ao dos leões mas sem a indicação da juba, pelo que se poderão tratar de panteras - segurando um *tondos* laureado, com uma rosácea no interior, sobrepujado a uma forma lisa - talvez uma ara.

Existem paralelos com figurações do românico, uma delas encontra-se numa pia de uma igreja normanda, em Bridekirk, Cumbria, datada do séc. XII¹³. Neste caso, os animais que ladeiam a Roda do Universo assemelham-se a grifos mas, na catedral românica de

¹⁰ Consultar: M.W. Tisfdall. *God's beasts, identify and understand animals in church carvings*, Plymouth, Charlesfort Press, 1999; Arthur H. Collins; MA McBride, *Symbolism of animals and birds represented in english church architecture*, New York, Nast & Company, 1913; El Fisiólogo. *Bestiario medieval*, Marino Ayerra Redín e Nilda Guglielmi (eds. e trads), Rivadavia, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.

¹¹ Arthur H. Collins; MA McBride, *op. cit.*

¹² O sentido da perpétua renovação e regeneração da Árvore da Vida é reforçado pela Roda do Universo ou “rosa cósmica”, que os leões ladeiam, enaltecendo e louvando esse triunfo espiritual. Prende-se também com a imagética do Paraíso, composto envolto em rodas circulares, tal como se pode observar numa representação quatrocentista de Giovanni di Paolo, da Expulsão de Adão e Eva do Paraíso.

¹³ No mesmo templo aparece a representação da Árvore da Vida, ladeada, neste caso, por dragões que se alimentam dos frutos. Ver Arthur H. Collins, *op. cit.*

Jaca, são os leões que glorificam o círculo, com o *Crismon* inscrito no interior. Na madrassa Yakutiye em Erzurum, na Turquia, a representação é mais completa, fazendo coincidir a Árvore, os leões afrontados e a Fénix do Paraíso com as rodas do universo¹⁴. A flor rodeada pelos louros é também a rosa da declinação divina – no *mistério (sub rosa) de Cristo* (as cinco chagas/pétalas); o espelho do mundo ou roda solar, glorificada sob o *podium* do sacrifício¹⁵.

O sentido religioso enuncia-se, de forma velada, no triunfo da pantera, cujo bafo doce tinha o dom de atrair os animais mansos e repudiar o dragão e a serpente diabólicos que se refugiavam em grutas subterrâneas, conforme os relatos do *Physiologus*. A assimilação da lenda ao sacrifício de Cristo sublinha e completa a evocação eucarística das figurações paradisíacas do portal¹⁶.



Figura 7: leões ou panteras com roda/rosa Alvor; Figura 8: grifos em torno de roda do universo-Bridekirk, Cumbria, Inglaterra;

¹⁴ A Madrassa Yakutiye foi construída no ano de 1310, no tempo do sultão Olcayto, mas ainda mantém o estilo dos seljúcidas.

¹⁵ Acerca das ligações entre a simbologia da rosa que colhe o sangue de Cristo - rosa celeste-Graal/Redenção com a roda do Mundo, ou a roda mística, consultar Jean Chevalier, *Dictionnaire de symboles, op.cit.*

¹⁶ O relato do bestiário cristianizado era lido em paralelo com as passagens da Crucificação. «Disse, pois, Jesus a Pedro: Mete a tua espada na bainha; não hei de beber o cálice que o Pai me deu?» (João 18.11)-alegoria aos três dias que Cristo passou no sepulcro depois de provado o Cálice da sua Crucificação; «precisamos de ser capturados,. subjugados e conduzidos por Cristo. Tudo isto para podermos. espalhar o incenso do nosso Salvador » (Coríntios 2:14-16 II).



Figura 9: tímpano catedral de Jaca; Figura 10: Árvore da Vida- Erzurum, Turquia; Figura 11: árvore com romãs, Alvor

Outros painéis das arquivoltas ecoam o sentido da harmonia dos animais da Criação, nesse mundo luxuriante e fonte de vida, vendo-se vários deles a debicarem de folhas, assim como mais árvores que se parecem ser acréscimos decorativos. Uma delas dá romãs, tornando-se sintomática a força de expansão e sobreposição da gramática estilística manuelina, ao sentido narrativo e simbólico trazido do românico. Porém, na arquivolta equivalente, do lado oposto, a figuração da Árvore da Vida é mais complexa, pela dissonância de memórias que inclui.

Neste caso a árvore, de raízes com bifurcação idêntica, tem nos seus ramos os pássaros que anichavam sob a protecção da sua sombra, vendo-se um deles a ser abocanhado por um animal (semelhante a um canídeo). Em projecção frontal, como se viesse a correr do fundo da representação, aparece um personagem de saio plissado (idêntico a outros dois de que falaremos de seguida) a brandindo um pau ou lança, como que para o afugentar o animal que ataca as aves do paraíso.



Figura 12 Árvore da Vida com animal a atacar as aves, Alvor: Figura 13 Peridexion, bestiário: Harley 3244, London, British Library, MS., fol. 58v, Inglaterra, depois de 1255

A cena afigura-se a uma deturpação do *Peridexion* - a Árvore da Vida que oferecia a sombra protectora às pombas, permanentemente ameaçadas pelo dragão que, em baixo, esperava que estas se afastassem do curso da sombra protectora dos ramos para as abocanhar¹⁷. O sentido do *peridexion*, equivalia ao movimento de balanço do mundo, como foi descrito por Platão no *Timeu* e a mítica árvore associada a passagens bíblicas em que o dragão representava o demónio sempre à espreita que as almas (pombas) se afastassem das ordens divinas. O Paraíso oferece-se como julgamento dos que se salvam e dos que são condenados.

Na representação manuelina, a memória figurativa do tema perde-se em apontamentos naturalistas como mimetismo das restantes criaturas do Jardim da fertilidade. Os pequenos apartes, tão ao gosto do final da Idade Média, entrosam-se com esta velha invocação das temáticas do românico - na base do *podium* onde as panteras ostentam o

¹⁷ O termo *peridexion* deriva de uma adulteração de *paradisio*. Nos bestiários aparece como o *peridens*, uma árvore que nasce na Índia e dava frutos doces, dos quais se alimentavam as aves. A árvore simbolizava Deus; os frutos Cristo e a sombra o Espírito Santo. As pombas representam os homens - se temos connosco o espírito santo, o demónio não nos pode atingir, mas apanha-nos se nos afastarmos da Igreja. Consultar: Michael J. Curley, *Physiologus*, Austin, University of Texas Press, 1979 Harley 3244 London, British Library, MS., fol. 58v, Inglaterra, depois de 1255.

Nos entremezes de Dezembro de 1500, realizados para celebrar o casamento de D. Manuel com D. Maria, é apresentado um carro alegórico com um horto feito à mão, provido de uma árvore, que o embaixador castelhano descreve do seguinte modo: “*arbol de membrillo grande muy bien echo con muchas ramas espesas llenas de candelas ardiendo. Y encima del arbol un dragon muy espantable com tres cabezas ferozes y seis manos grandes u com la cola ténia rebujado todo el corpo del arbol*”. Uma das damas menciona a Etiópia “*Estando em Ytiopia en nuestro huerto damres Sagrado guardado por el Dragon...*» Cfr. Fidelino de Figueiredo, *A épica portuguesa no século XVI* (ed. Facsimile da ed de 1950, Lisboa, IN-CM, 1987

tondos da rosa, também aparecem pequenos animais em descuidadas correrias. A própria intromissão do personagem humano, a enxotar o canídeo que abocanha a ave, parece ter sido contaminado pelo movimento idêntico dos personagens do caixilho superior- os tais que têm sido vistos como guerreiros mouros ou orientais.

As justas festivas

As três figuras humanas armadas, que aparecem em movimento combativo, bem como o animal- cavalo- que se desequilibra em posição lateral, foram entendidas por Robert Smith como paralelos de cenas de combate orientalizes, para os quais encontrou tipologias aproximadas, em particular na arte dos tecidos. Esta leitura nunca foi posta em causa, tendo-se insistido nos tais paralelos com a arte dos marfins da tradição indo-portuguesa¹⁸, aspecto que terá pertinência particularmente no que diz respeito a algumas vestes e até formas de toucado. No entanto, com melhor definição fotográfica depara-se com outras realidades bem mais curiosas.

Três personagens avançam com grande ímpeto, dirigindo-se para fora do quadro, enquanto um animal idêntico a um cavalo parece desequilibrar-se em posição lateral a este avanço. Dois dos homens aparecem armados; o do lado direito ostenta lanças com extremidade terminada em arpão. Vistas com mais atenção, nota-se, nas lanças, as bandarilhas enroladas, típicas, ainda hoje, do ornamento dos ferros das touradas. Serão, por certo, os *rejones* tão falados das práticas de lides com touros¹⁹. O personagem da esquerda dá-nos mais indicações para sustentar esta hipótese. Vestindo idênticas calças justas com protecção na direcção do sexo, jaqueta curta e camisa de mangas folgadas,

¹⁸ Ana Maria Parente, *op. cit.*

¹⁹ As festas com touros e canas devem ter derivado de antigas tradições mouriscas, em que a “lide” a cavalo contra o touro, servia de treino de combate guerrear, apesar de não existir unanimidade quanto ao facto de saber se eram feitas a cavalo ou lidadas a pé. Muito provavelmente a prática a cavalo estaria destinada a elites, dado o valor dos equídeos. Há notícias de toureios no século XII, em León, no seguimento de bodas da corte e as Cantigas de Santa Maria incluem uma imagem alusiva. A memória destes rajoneos é antecedida da importação das festas dos cultos mitraicos, cujo carácter religioso difere destas distrações da nobreza. No entanto, ainda se pode observar no portal da Igreja de Santa Madalena de Vezeley uma cena mitraica, já muito adulterada, em que a espada que mata o animal é substituída por lanças. Erwin Panofsky refere-se-lhe associando-a com as matanças rituais de animais, feitas por judeus e gentios, uma vez que o tema mitraico estava esquecido, sendo as imagens adaptadas pelo cristianismo ao sentido do *sacrum sacrificium* da Santa Missa- a eucaristia: Panofsky: *Renascimento e renascimentos na arte ocidental* Ed. Presença, Lisboa 1960, p. 141. Consultar também: Conde de Sabugosa, *Embrechados*, Lisboa, Sam Carlos, 5ª Ed., 1974; Manuel Luís Real, et al, *No tempo das touradas: de esplêndida corrida a tradição repudiada*, Porto, Câmara Municipal, 2002.

tipicamente mourisca, ergue com uma das mãos a espada fatal, enquanto que no braço dobrado, com mão à cinta, segura uma capa pregueada. A figura do meio, um tanto encoberta pela restante representação, como se viesse atrás a acompanha-los, veste um saio plissado - idêntico ao que aparece em figuras da arte da Nigéria e traz, enfiada no braço que apoia à cintura, aquilo que nos parece ser, pelo modo como se curva e fecha a “caixa”, uma lira. Este detalhe altera toda a interpretação que tem sido dada ao sentido guerreiro dos combates do portal. Tudo aponta para que o combate enunciado, que está incompleto na representação, mais não seria que uma encenação de entremez ou justa festiva.

Faltam-nos referências iconográficas para se poder aferir a ligação do combate com a espada, o reja com bandarilhas, o cavalo e o acompanhamento musical com o toque de lira. Assim como nos falta documentação acerca dos trajes usados nestas festas, quer nos que participavam da lide dos touros, quer nas danças judengas e mouriscas²⁰.



Figura 14: Combates, Alvor; Figura 15: combates, detalhe

²⁰ Inicialmente, as judengas e as mouriscas faziam parte do folclore destas minorias e, só mais tarde, com a expulsão e conversão obrigatória dos judeus, se transformam em simulações de lutas de humilhação de cristãos sobre judeus. Rebello Bonito, “As mouriscas na coreografia popular”, *Separata das Actas do Colóquio de Estudos do Doutor José Leite de Vasconcelos*, vol. II, Porto, 1960. Consultar: Iria Gonçalves, *As festas de “Corpus Christi” do Porto, na segunda metade do século XV: a Participação do Concelho*, Porto, Liv. Cruz., 1985; Mário Martins, “O teatro litúrgico da Idade Média Peninsular”, in *Estudos da Cultura Medieval*, Lisboa, Verbo, 1969, pp. 23-27; A. H. De Oliveira Marques, *A sociedade medieval portuguesa, aspectos da vida quotidiana*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1964; Ana Maria Alves, *As entradas régias portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986. A expulsão e exílio de mouros e judeus não impediu que cristãos e ciganos mascarados continuassem a tradição, como consta do Regimento das Entradas de Lisboa de 1502, conforme refere Ana Maria Alves (*op. cit*)

A tourada era praticada com o rojão, a lança, a espada e ferros. As festas com largadas de touros eram comuns à época. Os festejos ligados às festas de Maio e ao S. João Verde incluíam a largada de toros no adro da igreja, justamente chamado toural.

Estes festejos integravam-se nas festas da procissão do Corpus Christi, sendo hábito as despesas públicas ficarem por conta da cidade e incluírem pagamentos de adornos a dançarinos e dançarinas mouros e judeus²¹.

Após a expulsão dos judeus e exílio de mouros, passam a ser mascarados ou negros e ciganos a praticarem estas danças²². As danças e jogos de judeus e mouros eram proporcionais à diminuta comparência do clero. Tanto sucedem como comemorações de actos bélicos - caso da Entrada de D. João I na cidade do Porto, no ano de 1385, depois da vitória de Aljubarrota, de franco carácter popular, como nas festas de casamentos principescos ligados aos momos e justas de rua²³.

A encenação mais próxima da representação do painel da matriz do Alvor vem descrita na sequência destes festejos de recepção à Infanta D. Leonor. Estando D. João II e o infante em Santarém, após lides de touros em que ambos participaram, são

²¹ Para as festas do casamento de príncipe D. Afonso, filho de D. João II, mandou o rei “que de tôdalas mourarias do Reino viessem às festas tôdolos mouros e mouras que soubessem bailar, tanger, cantar [...] Foi ordenado e cumprido que dos lugares mais acerca [de Évora] viessem às ditas partes moças Formosas que soubessem bailar e cantar, que vieram com mancebos foliães vestidos de suas invenções.» cfr. Garcia de Resende, op.cit., Cap. XLIV, pp. 120.

²² No Recebimento de 1521, ao referirem-se as danças e entremezes de judeus e mouros, é dito para se pagarem “aos pretos, mordomos de Santa Maria do Rosário, para fazerem seu entremez”, Cfr. Eduardo Freire de Oliveira, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, 1ª parte, tomo I, Câmara Municipal de Lisboa. 1885. Referido por Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via. Rumos e cenários da pintura portuguesa (1535-1570)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa: 2 vols. texto policopiado, 1996.: pp. 139-142.

²³ Os preparativos para as festas de recepção à princesa filha dos Reis Católicos, descritos por Garcia de Resende, mostram-nos um monarca magnânimo face aos gastos e isenções para que as recepções, ao longo do percurso até Lisboa, fossem devidamente assinaladas. À cidade de Évora foi ordenado que os camponeses levassem todo o tipo de criação e gado, de forma a nada faltar ao pantagruélico prândio. A importância da animação pelas danças mouriscas vai ao ponto de ordenar que aí se aprontassem todos os mouros e mouras bailadadeiros das mourarias do reino, como já referimos e «a todos foy dado mantimento em abastança, e vestidos finos, e fim lhe foy feyto mercê de dinheyro para os caminhos». A par da dança e da música, ocorriam os momos e as lides de touros e os torneios desenrolavam-se nas imediações das igrejas: «E neste tempo ate o Natal, em que os justadores fe enfayauam, e aparelhauam as cousas pera a justa, ouue na praça da Cidade, e no terreiro dos paços muytas vezes muytos touros com muytos galantes a elles, e rcos jogos de canas, e muytos momos, e ferãos, muficas, e festas fem nunca ceffarem. E affi ouue justas de muyto bons justadores destrás em S. Domingos junto ao muro, a quel el Rey e o Príncipe foram.» Estes combates mimavam o cortejo cavaleiresco, entrando neles o próprio príncipe, em galante desafio perante a sua dama. Cfr. Garcia de Resende, *Crónica de D. João II*, cap. CXXX a CXXXVIII (op.cit.)

surpreendidos no campo por uma fantasiosa cilada protagonizada pelo futuro rei D. Manuel, acompanhado de doze fidalgos de sua casa. Garcia de Resende descreve a ensaída escaramuça com grande realismo: «(...)el Rey com todos se foy ao campo, e indo por elle lhe sahio o Duque dom Manoel, irmão da Raynha, de húa cillada com doze fidalgos de sua casa, todos vestidos de húa maneyra de brocados, e ricas sedas, muy galantes a mourisca, com suas lanças nas mãos, com bandeyras, e as adargas embraçadas com grande grita como mouros. E, os corredores del Rey que diante eram como hiam descubrir terra, vieram todos fugindo, e bradando alto, Mouros, Mouros»²⁴.

Este caso da matriz do Alvor torna-se ainda mais singular por oferecer detalhes que não se encontram noutros contextos nem em suportes diferentes. O figurante que tem a capa no braço, assim como o *rejón* com a bandarilha são elementos novos, que se apresentam coevos, abrindo pelo facto novas pistas no conhecimento destas genealogias festivas.

As “serenetas amouriscadas”

Paralelamente a estas representações, desenvolvem-se noutros painéis das arquivoltas, de ambos os lados do portal, representações musicais e de dança, executadas aos pares, dentro de nichos em arcaturas. Estas figurações são as que mais se aproximam dos motivos das colunas decoradas levadas para a matriz de Estombar, tendo-se apontado para mão do mesmo mestre²⁵.

Todo o ornamento de pontas de diamante dos recortes dos nichos, bem como a base-varandim, os arcos polilobados, de recorte de volta perfeita, e a coluna da divisão geminada, minuciosamente trabalhada, num dos casos, com capitel em turbante, de fita enrolada, demonstram o conhecimento erudito do ornamento manuelino.

²⁴ Garcia de Resende, *op. cit.*, Cap. CXXXI, p. 192.

²⁵ Manuel Castelo RAMOS, *Vãos arquitectónicos do tardo-gótico algarvio*, Universidade Nova Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, dissertação de Mestrado em História da Arte, Lisboa, 1986 texto policopiado; Ana Maria Parente, *op. cit.*



Figura 16: músicos, Alvor; Figura 17: casal músico e bailarina, Alvor

Os músicos, tocando viuela, um deles com livro ou saltério, usam toucados de pontas caídas aos lados, aproximados aos mouriscos ou judaicos, confirmando a indicação que se trata de uma representação que completa a *justa*, com judenga ou festa mourisca. O detalhe mais curioso que não tem sido nomeado aparece na figura feminina do casal do lado esquerdo. Para além da ostentar uma espécie de véu que lhe cobre a cabeça, terminando numa dobra semelhante à *infula*, da tradição das esponsais romanos, com o sentido de oferenda da noiva ao noivo²⁶, leva uma das mãos a um seio e com a outra toca no sexo, exposto pela abertura das vestes. Esta particularidade imprime uma tónica de festa de esponsais à representação, sendo que o naturalismo descritivo não terá equivalente com relato realista de gestos de dança ou mesmo descrição pública em festas de cidade. Salta-se assim, de novo para a alegoria do paraíso animal que se explana nos outros painéis, misturando-se o real com a fantasia, o profano simbólico, com a memória perdida de outros contextos narrativos.

²⁶ A *infula* era usada na cabeça pelas vestais no sentido de sacrifício. Fazia parte da tradição ser colocada à porta do noivo pelas nubentes romanas: James Yates, “infula”, in William Smith, D.C.L., LL.D.: *A dictionary of greek and roman antiquities*, John Murry, London, 1875, p. 637.. Consultar também Anthony Rich, *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, Paris, Payot, 1995.



Figura 18: *infulatu* ; Figura 19: *htyrus*(?) Alvor; Figura 20: *thyrsus*

O sentido amoroso e festivo completa-se num capitel lateral, cujo cesto é feito por sequência de figuras alongadas na horizontal. Um homem barbado, vestindo uma espécie de jaqueta abotoada, de mangas folgadas, dobra os braços e coloca as mãos à cinta, num evidente gesto de dança. Segue-o uma figura que parece ser do género feminino (ou um mascarado) e que se apresenta com a mesma saia pregueada e jaqueta do personagem que transporta a lira no painel dos combates. Como respondendo ao mote dos músicos do varandim, leva uma das mãos ao peito, enquanto a outra descai aproximando-se do sexo, em gesto semelhante, ainda que menos explícito, ao da bailadeira na varanda da “serenata”. Acrescentando um possível sentido simbólico a toda esta figuração, poderá ser um *thyrsus*, de grandes proporções, o estranho ornamento em forma de pinha, com enrolamentos em forma de fita, que levou a pensar tratar-se de um trono do Buda²⁷. A representação é suficientemente cuidada para que o autor a tivesse feito ao acaso. Se assim for, acentua-se o carácter dionisíaco do portal.

²⁷ Ana Maria Parente, (*op. cit.*) tomou-o por uma representação de trono de Buda mas, tudo indica tratar-se de um ramagem em forma de *thyrsus*. O *thyrsus* consistia num molhe de folhas de videira ou vinha virgem, terminando numa pinha que na tradição grega era atado a uma estaca, para uso nos êxtases das festividades dionisíacas. Tinha um significado fálico - a semente fértil. Platão, no Fedro, refere-se ao *thyrsus* dando-lhe um sentido iniciático “muitos são os que transportam o *thyrsus* mas poucos os místicos”. Também podia ter a forma de um grande fêrula- “*narthex*”, neste caso colocado no chão” Consultar: Ch. Daremberg, Ch ; Edm. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d’après les textes et les monuments*, Paris, Hachette, 1877, (artigo *Thyrsus*).



Figura 21: casal dançarinos

As migrações e aclimações iconográficas

O portal da igreja matriz do Alvor, na disparidade de referências temáticas e linguagens decorativas, apresenta-se como um caso exemplar da mistura entre o novo e o velho; o erudito e o popular, na linguagem do manuelino. Ao mesmo tempo que se invocam temas de tradição do românico, descontextualizadas nas alterações e contágios dos apontamentos narrativos, deixa-se a pedra “falar” de festas cidadinas, jogos e justas festivas, teatralizando-se as memórias e a História. Nos interstícios da ramagem primaveril, dos frutos que desabroçam; dos animais que deles se alimentam, o ciclo da renovação da vida e da natureza oferece-se como festa e alegoria. A aproximação iconográfica não desvenda; apenas faz abrir mais caminhos e tramas que, ora recuam séculos, ora apresentam um tom demasiado próximo do apelo da Viagem para essas paragens do Oriente, das panteras e leões, das pombas e aves do Paraíso Terrestre. Passados mais de quinhentos anos, as dúvidas acerca daquele mundo que tanto pode parecer mouro como oriental, combate real ou festa de entremez, invocação entrega amorosa ou sátira licenciosa, deixa-nos em idêntico engano ao do séquito de D. João II. Surpreendidos pela investida teatralizada do Duque D. Manuel e seus pares, disfarçados de mouros, os seus olhos acreditaram numa verdadeira investida de mouros contra cristãos, em plenos campos ribatejanos. À falta de mais testemunhos somos obrigados a ver e imaginar mais do que sabemos neste portal manuelino do Alvor.

Bibliografia

ALVES, Ana Maria, *As Entradas Régias Portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

ATAÍDE OLIVEIRA, Francisco, *A monografia de Alvôr*, Porto, Typ. Universal, 1907.

CAETANO, Joaquim Oliveira, *O que Janus Via, Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa: 2 vols. (policopiado), 1996

CHEVALIER, Jean; HEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Robert Lafont/Júpiter, 1982.

COLLINS, Arthur H, M.A., *Symbolism of Animals and Birds Represented in English Church Architecture*, New York, McBride, Nast & Company, 1913.

Curley, Michael J, *Physiologus*, Austin, University of Texas Press, 1979

DAREMBERG, Ch. y SAGLIO, Edm., *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments*, París, Hachette, 1877.

El Fisiólogo. Bestiario Medieval, Marino Ayerra Redín e Nilda Guglielmi (eds. e trads), Buenos Aires, Rivadavia, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.

FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI* (ed. Fac-simile da ed de 1950, Lisboa, IN-CM, 1987

GAILLARD, Georges, *Les Débuts de la Sculpture Romane Espagnole: Leon, Jaca, Compostelle*, Paris, Paul Hartmann, 1938.

GONÇALVES, Iria, *As festas de “Corpus Christi” do Porto, na segunda metade do século XV: a Participação do Concelho*, Porto, Liv. Cruz., 1985.

MARTINS, Mário, “O teatro litúrgico da Idade Média Peninsular”, in *Estudos da Cultura Medieval*, Lisboa, Verbo, 1969.

MOREIRA, Rafael, “A «Capela dos Mareantes» Na Igreja Matriz de Caminha. Problemas de Iconografia e Iconologia”, Separata de *Lycerna*, 2ª Série, vol. II. *Seminário Luso-Galaico Comemorativo de VII Centenário do Foral de Caminha*, Porto, Centro de Estudos Humanísticos, Secretaria de Estado da Cultura- Delegação Regional do Norte, 1987.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de, *A sociedade medieval portuguesa, aspectos da vida quotidiana*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1964.

PANOFSKY, Erwin, *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental* Ed. Presença, Lisboa 1960,

PARENTE, Ana Maria, *Escultura Figurativa na Arquitectura Religiosa Algarvia na Baixa Idade Média*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, dissertação de Mestrado em História da Arte, Lisboa, . (policopiado) 1987.

RAMOS, Manuel Castelo, *Vãos arquitectónicos do tardo-gótico Algarvio*, Lisboa, Universidade Nova Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, dissertação de Mestrado em História da Arte, Lisboa, (policopiado), 1986.

REAL, Manuel Luís, et al, *No Tempo das Touradas: de Esplêndida Corrida a Tradição Repudiada*, Porto, Câmara Municipal, 2002.

REBELLO BONITO, “As Mouriscas na Coreografia Popular”, *Separata das Actas do Colóquio de Estudos do Doutor José Leite de Vasconcelos*, vol. II, Porto, 1960.

RESENDE, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1973.

RICH, Anthony, *Dictionnaire des Antiquités Romaines et Grecques*, Paris, Payot, 1995.

SABUGOSA Conde de, *Embrechados*, Lisboa, Sam Carlos, 5ª Ed., 1974

SANTIAGO SEBASTIAN, *Mensaje Simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Iconografía, Liturgia*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1ª Ed., 1994.

SMITH, Robert Chester, “A Sixteen Century Manuelin Doorway in the Algarve”, *Congresso do Mundo Português- Memórias e Comunicações apresentadas ao Congresso de História dos Descobrimentos e Colonizações (III Congresso) vol v.*, Tomo 3º, III Secção: Consequências dos Descobrimentos, Lisboa, 1940.

TISFDALL M.W., *God's Beasts, Identify and Understand Animals in Church Carvings*, Plymouth, Charlesfort Press, 1999;