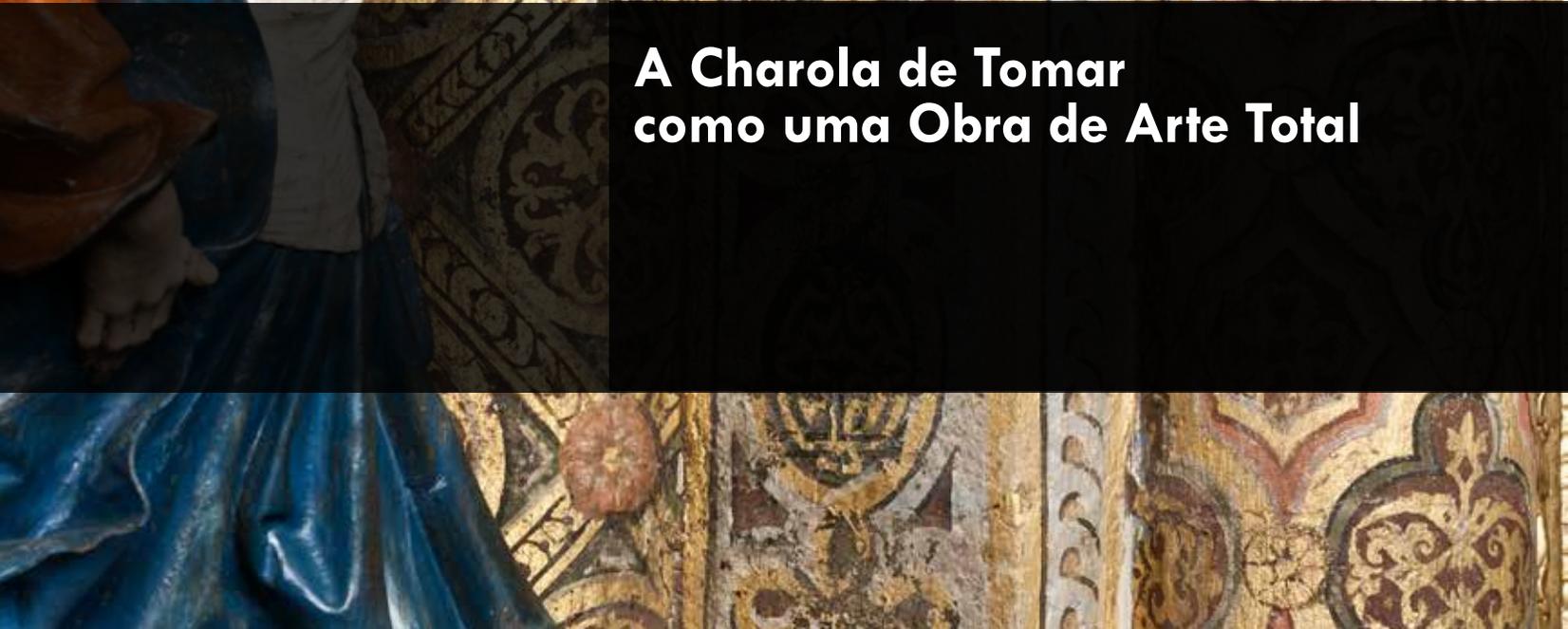




**A Charola de Tomar
como uma Obra de Arte Total**





Luís U. Afonso
ARTIS – Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa

Palavras-chave: Charola de Tomar; Obra de Arte Total; Manuelino; Barroco

Resumo

O presente artigo interpreta a Charola do Convento de Cristo dentro do conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). Analisa-se o modo como no período manuelino se procedeu à aplicação e combinação de diferentes artes na estrutura românica da antiga Rotunda templária de Tomar, especificamente a pintura mural, os guadamecis, os vitrais, a talha dourada, a escultura em madeira, as aplicações em cera, a pintura de cavalete, os estuques, e também a paramentaria e a ourivesaria. Da concatenação destas artes criou-se uma obra de arte total manuelina, antecipando soluções que viriam a ser seguidas nas igrejas barrocas em Portugal e no mundo português.

Key-words: Tomar's Charola; Total Work of Art; Manueline; Baroque

Abstract

This paper interprets the Charola of the Convento de Cristo in Tomar under the concept of total work of art (*Gesamtkunstwerk*). We analyze how in the Manueline period a combination of very different arts were applied over the Romanesque structure of the Templar's Rotunda in Tomar, specifically mural painting, leatherwork (guadamecis), stained glass, gilded wood, wood sculpture, wax applications, easel painting, stucco and also textiles and goldsmiths works. From the combination of these arts a Manueline total work of art was created, anticipating solutions that would later be followed in Baroque churches in Portugal and in the Portuguese empire.

Introdução

Este texto inicia-se com uma breve reflexão teórica sobre o conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). De seguida analisa-se a Charola do Convento de Cristo como uma obra de arte total do período manuelino. Esta análise, e caracterização, incide sobre o modo concreto como se procedeu à integração e aplicação de uma grande variedade de diferentes artes sobre a estrutura arquitetónica românica da antiga Rotunda templária de Tomar, dedicada a São Tomás da Cantuária, contemplando a pintura mural, os guadamecis, os vitrais, a talha dourada, a escultura em madeira, as aplicações em cera, a pintura de cavalete, os estuques, e também a paramentaria e a ourivesaria (duas artes que não serão trabalhadas neste texto). No final espero ter mostrado como esta concatenação artística permitia criar um poderoso efeito sensorial sobre as pessoas que participavam nas principais celebrações litúrgicas realizadas na Charola e no seu Coro, com eventuais implicações sinestésicas e anagógicas. O despoletar destas sensações, e estados de alma, tinha o seu catalisador na faustosa componente performativa decorrente da celebração dos principais rituais aqui realizados, nomeadamente aqueles que contavam com a presença do rei, conferindo, por essa via, pleno sentido ao programa iconográfico da Charola, que pretende demonstrar a verdade da Encarnação, Morte e Ressurreição do Messias.

Definição

O meu entendimento do conceito de obra de arte total deriva de uma abordagem histórica, pelo que deve mais aos exemplos do passado distante do que aos exemplos do passado mais recente (estou a pensar, neste caso, na cultura da ópera do século XIX, onde nasceu a noção de *Gesamtkunstwerk*). É um entendimento que deriva da perspetiva de um medievalista, habituado a estudar obras de um período em que não havia diferenciação entre belas artes e artes decorativas (também chamadas, tontamente, como artes menores); uma altura em que mais importante do que o trabalho individual do artista era o trabalho coletivo de uma oficina e onde a materialidade da obra era tão relevante quanto a habilidade do artesão¹.

1 - Sobre este assunto veja-se o que escrevi noutra local (Afonso, 2010).

Na minha ótica, este conceito de *Gesamtkunstwerk* aplica-se a obras de arte integrais e envolventes, que conjugam, numa síntese equilibrada, três elementos fundamentais. Em primeiro lugar é necessário que exista um espaço físico, ou seja, um elemento que implique a dimensão da arquitetura, seja ela natural ou artificial (uma diferença que tem a sua razão de ser, como mostrarei mais à frente). Em segundo lugar, é necessária a presença das artes aplicadas, que são empregues sobre um determinado espaço ou estrutura. Por “artes aplicadas” designo tudo aquilo que não é parte integrante da arquitetura, pelo que inclui a escultura de vulto, a pintura (mural ou de cavalete), os vitrais, os estuques, etc. Em terceiro lugar, é necessário que esse ambiente seja habitado, que seja utilizado, implicando a performatividade de um conjunto de agentes. Esta performatividade decorre sob a estrutura arquitetónica que se encontra revestida com artes aplicadas, e envolve cânticos, declamações coletivas, percursos ritualizados e coreografados e uma vivência dotada de algum dramatismo ritual com um clímax, vivido e sentido por uma assembleia, que naqueles instantes forma uma verdadeira *communitas*, no sentido antropológico que Victor Turner (1987a, 1987b) conferiu a este conceito. Numa ópera, a performatividade refere-se ao desempenho de atores, músicos e cantores, mas no caso da Charola, naturalmente, a performatividade diz respeito aos ritos católicos aí praticados no passado.

Em suma, uma obra de arte total é um processo criativo que envolve aquilo que designamos hoje em dia como arquitetura, belas artes, artes decorativas e, até certo ponto, as artes performativas (como a música, a coreografia dos movimentos e percursos ou mesmo o traje usado pelos agentes da performance). É uma noção que implica também a utilização e encenação da luz, seja a luz natural seja a luz artificial, nomeadamente a luz ondeante, móvel e amarelada decorrente da utilização das velas usadas antes da iluminação elétrica ou a gás. É uma noção que pode incluir, como sucede em Tomar, o consumo de alimentos e bebidas simbólicas (hóstia, vinho eucarístico), e que também pode ser alargada à produção intencional de fragrâncias criadas pelas ervas cortadas de fresco ou pela palha disposta no chão, pela cera a arder, e claro, pelo incenso a ser queimado em turíbulos. Portanto, é uma criação holística, que implica a totalidade ou a quase totalidade dos sentidos humanos. Uma criação que geralmente visa exprimir um determinado discurso unificador, sobretudo através da combinação dos elementos iconográficos que constituem o programa artístico e através da celebração coletiva, em comunhão, de uma determinada celebração ritual. Quando é bem sucedida, uma obra de arte total consegue produzir a imersão total do sujeito nessa obra, de corpo e alma, enquanto decorre a performance ritual.

Um dos melhores exemplos dos efeitos produzidos por este tipo de obra de arte total encontra-se em certas passagens dos opúsculos apologéticos que o abade Suger escreveu a propósito da primeira construção gótica: a cabeceira da abadia de São Dinis, em Paris, erguida entre 1140 e 1144. Neste edifício os vitrais combinaram-se de forma inovadora com a arquitetura, colocando-se esta ao serviço dos vitrais, que surgem com novas tipologias (rosáceas) e novas estruturas compositivas (arboriformes, diagramas, etc.). Aos vitrais juntou-se uma faustosa utilização de têxteis, de escultura e, sobretudo, de ourivesaria com novas montagens para recipientes em pedras duras, preservados como *spolia*.

Da concatenação destes elementos emergiram os princípios fundamentais da arquitetura e da estética gótica, criando uma verdadeira obra de arte total gótica. Foi para justificar estas obras faustosas e a liturgia pomposa onde essas peças eram valorizadas, nomeadamente nos ritos onde participavam os membros da família real, que Suger (1081–1151) redigiu três pequenas obras apologéticas, onde este influente abade alude ao poder anagógico das obras de arte durante os rituais religiosos, seja pelo efeito do seu esplendor sobre os sentidos, seja pela interpretação racional do discurso simbólico que essas obras encerram. Para o primeiro caso veja-se este excerto:

Quando por causa do amor pela beleza da casa de Deus, o encanto das pedras de múltiplas cores me distrai de preocupações externas e uma meditação apropriada me induz a refletir, trasladando-me do que é material ao imaterial, sobre a diversidade de virtudes sagradas, creio encontrar-me de certa maneira numa estranha região do universo que não existe em absoluto, nem à face da terra nem na pureza do céu, e creio poder, pela graça de Deus, ser transportado deste mundo inferior a esse mundo superior de um modo anagógico.²

Em relação ao segundo caso, onde é por via da razão, nomeadamente através de uma exegese visual (Rudolph, 2011), que se atinge um estágio espiritual mais elevado, veja-se esta passagem:

Fizemos também pintar por experiente mão de numerosos mestres de diversas nações, uma esplêndida variedade de novos vitrais, desde o primeiro, que começa a série com a Árvore de Jessé na cabeceira da igreja, até ao que coroa a porta principal à entrada da mesma [uma rosácea], e isto tanto na parte inferior como na parte superior. Um deles, elevando-nos das coisas materiais às imateriais, representa o apóstolo Paulo girando a mó, enquanto os profetas levam sacas para o moinho. E sobre este assunto aparecem os seguintes versos: “Fazendo girar a mó, tu separas, Paulo, a farinha do farelo. Da Lei Mosaica tu revelas o significado profundo. Com todos estes grãos se faz o verdadeiro pão sem farelo, nosso alimento perpétuo e angélico”³.

2 - Suger, *Liber de rebus in administratione sua gestis* (redigido c. 1144). Para esta passagem recorri à edição e tradução de excertos desta obra coordenada por Joaquín Yarza (1982, p. 39).

3 - *Idem*, in Yarza (1982, p. 42).

Óperas

A noção de *Gesamtkunstwerk*, como um ideal de unificação das artes, desenvolveu-se no âmbito do romantismo alemão. Ao que tudo indica, esta noção de obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*, é formulada pela primeira vez em 1827, num texto dedicado à estética, escrito pelo filósofo Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, intitulado *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst (Estética ou ensinamento da mundividência e da arte)* (Garberson, 1999, p. 69). Filho de um músico responsável pela capela do príncipe de Brunswick-Lüneburg, Trahdorff integrava-se numa corrente que se oponha à teologia racionalista, defendendo, pelo contrário, que a fé não podia ser explicada pela razão. Este grupo considerava que a revelação religiosa era um fenómeno que pertencia ao domínio místico, e sobrenatural, não podendo explicar-se racionalmente. Em grande medida, a definição acerca da obra de arte total exprime o desejo utópico da união de todas as artes numa só obra de arte, referindo-se, em concreto, às artes do som da palavra (ou seja, a poesia), da música, da representação e da dança. Nesse ambiente romântico, a integração das artes oferecia uma experiência metafísica coletiva, diferenciando-se das convenções classicistas, segundo as quais as artes deveriam ser apreciadas separadamente.

Mas foi através de Wagner, em dois textos editados em 1849, nomeadamente um intitulado *Das Kunstwerk der Zukunft (A obra de arte do futuro)*, que o conceito ganha maior difusão, defendendo-se a síntese entre as várias artes promovida por um só idealizador, um génio com uma visão artística única, de modo a criar obras com capacidade para transformarem a cultura coletiva e as mentalidades. Mais uma vez, a ideia da síntese das artes diz respeito apenas à dança, à música e à poesia, sendo que, para Wagner, o artista do futuro seria, essencialmente, o poeta (Garberson, 1999, p. 59). Mais tarde, e não por acaso, Wagner vai preferir chamar às suas óperas “dramas musicais”. As suas ideias são levadas à prática no Festival de Bayreuth, durante a década de 1870, quando através da introdução do fosso de orquestra, lhe foi possível esconder os músicos, pelo que as diferentes manifestações artísticas (dança, música e poesia), se conjugam para criar uma obra una, ou total, sem outras interferências.

Historiografia da arte

Ao que tudo indica, a primeira utilização do conceito de Obra de Arte Total no âmbito da história da arte foi realizada por Werner Weisbach, em 1924, num volume sobre a arte Barroca da famosa coleção Propyläen (Garberson 1996, p. 65). No entanto, a aplicação deste conceito a obras de arte barrocas não foi consensual. Muitos críticos consideraram que a aplicação deste conceito a períodos anteriores ao século XIX era um anacronismo. Na realidade, consideraram que a noção oitocentista de *Gesamtkunstwerk* implicava um corte epistemológico que conduziu à autonomia total das artes, separadas em disciplinas artísticas, e à total independência dos artistas, que passaram a ser vistos como génios, responsáveis pela criação de obras únicas e unitárias, no sentido de valerem por si só. Um corte que implicava fazer da experiência estética uma espécie de evento religioso, no qual a arte se foi substituindo à religião tradicional. Na perspetiva destes críticos, naturalmente, estas noções não eram possíveis sob o *Ancien Régime*, um sistema político e social que estava construído na concentração de poderes, nomeadamente através do Absolutismo e da Contra-Reforma.

Pessoalmente, não partilho da posição destes críticos. Embora o conceito de obra de arte total tenha nascido no contexto do romantismo alemão, a sua substância, como um facto histórico, ou da história da arte, é bem anterior. Com efeito, se considerarmos que as pinturas rupestres do Paleolítico Superior, feitas há 40.000 anos, no caso das mais antigas, são obras de arte, então temos de reconhecer que os fundamentos básicos da obra de arte total também podem ser mais antigos: o ambiente fechado da gruta, assumida aqui como uma espécie de arquitetura natural; as superfícies parietais pintadas e esculpidas; o uso da luz artificial, com tochas e fogueiras; o movimento e a progressão do ser humano no interior da gruta; tudo combinado, ao que se pensa, com a utilização de instrumentos musicais, para puro deleite ou para rituais simbólicos cuja natureza última desconhecemos. Podemos especular que estas grutas intervencionadas como obras de arte totais tinham um significado espiritual e estético, como parte de rituais e cerimónias performativas. Podemos imaginar estas pessoas com pinturas corporais e a utilizarem uma parafernália de objetos e instrumentos *site-specific*, sem se julgarem “artistas”. Mesmo com toda a incerteza que envolve a interpretação da arte paleolítica, as evidências apontam para uma experiência artístico-religiosa global, integradora, criada artificialmente por seres humanos em tudo idênticos a nós, anatomicamente e fisiologicamente (Lewis-Williams, 2002; Lorblanchet, 1997, 2006).

O mesmo tipo de componentes básicos, e outros semelhantes, podem ser reconhecidos em muitas outras criações artísticas pertencentes a outros períodos históricos, como o caso já indicado da abadia de São Dinis. Este santuário, de resto, tem algumas analogias com a Charola de Tomar, já que a intervenção do abade Suger, realizada por volta de 1140, incidiu sobre um edifício que remontava ao período carolíngio (século IX) e que durante algumas décadas teve uma cabeceira gótica (a primeira do mundo) agregada a um corpo anterior ao românico. Em todo o caso, este conceito tem sido aplicado de forma mais sistemática à arte barroca produzida entre os finais do século XVII e os inícios do século XVIII, devido à plena integração das artes plásticas aplicadas a uma arquitetura mais orgânica e preparada para tirar partido do potencial musical da época. Ainda assim, a verdade é que este conceito tem uma fortuna crítica bastante desfavorável devido a uma combinação de três fatores.

Desde logo, como é um conceito muito ligado à arte barroca compreende-se que tenha sido brindado com as mesmas opiniões negativas expressas a respeito desse estilo, sobretudo durante o século XIX. Jacob Burckhardt, no livro *Cicerone* (1855), e Heinrich Wölfflin, no livro *Renaissance und Barock* (1888), foram dois dos investigadores mais decisivos para o reforço da fortuna negativa da arte barroca e do conceito de *Gesamtkunstwerk* em particular (Gabertson, 1998, p. 59). Em segundo lugar, como este conceito implica uma concatenação de diferentes artes, a mistura e adulteração dos géneros artísticos aplicados em conjunto deturpava a natureza e individualidade de cada um em separado. Com efeito, quando a história da arte emergiu como disciplina académica, nos inícios do século XIX, o sistema das artes baseava-se na separação entre pintura, escultura e arquitetura, uma divisão que as academias dos finais do século XVII mineralizaram. Qualquer mistura entre estes géneros era considerado um ataque à identidade e autonomia de cada uma destas disciplinas artísticas. Esta abordagem epistemológica tinha duas consequências: por um lado significava uma separação absoluta entre géneros artísticos, tradição que ainda perdura nas grandes narrativas da história da arte; por outro lado, defendia a ideia de pureza de um estilo dentro de uma só disciplina artística. Deste modo, misturas estilísticas e hibridizações artísticas eram consideradas abominações. O conceito de obra de arte total dava grande relevância à dimensão decorativa, à saturação sensorial e à monumentalidade, além de preconizar a mistura entre várias artes, o que dificultava a musealização do conceito e a separação taxonómica das várias artes, organizadas por *media*, assunto, geografia e autoria. Finalmente, este conceito unitário, e totalitário, também esteve muito associado ao nacionalismo alemão, verificando-se alguma simpatia pelo conceito entre figuras do regime nazi (Gaberson, 1998, p. 65).

Obras de arte total manuelinas

Na minha opinião, no reinado de D. Manuel desenvolveram-se algumas intervenções artísticas que podem ser classificadas como obras de arte total. Essas obras caracterizaram-se por soluções artísticas criativas, híbridas e exuberantes, combinando a linguagem mudéjar, com a tardo-gótica, a afro-portuguesa e a renascentista. Os casos mais evidentes deste tipo de intervenções ocorreram em dois monumentos românicos: a Sé de Coimbra e a Rotunda templária de Tomar. Nos dois casos, a arquitetura foi integralmente transformada através da integração de múltiplos géneros de artes aplicadas, nomeadamente a pintura mural e a pintura de cavalete, os azulejos, os guadamecis, os vitrais, a talha dourada, as esculturas em madeira à escala natural, as aplicações em cera, os painéis de estuque, além da ourivesaria e da indumentária litúrgica. A combinação de todas estas artes criava ambientes com uma forte carga sensorial articulada com a participação em grandes cerimónias performativas, integradoras dos sujeitos, criando uma *communitas* provisória na celebração dos rituais sagrados mais relevantes, conforme destacámos antes. Esta experiência era complementada pela absorção das espécies consagradas, que de certa forma representavam uma canibalização ritual do Deus cristão. Em certos casos, esta experiência podia desencadear experiências místicas, ou anagógicas, especialmente quando surgia o contacto, o toque, com os relicários de ourivesaria onde se encerravam as relíquias mais sagradas.

Em relação à Sé de Coimbra, a intervenção que mais contribuiu para a transformação da catedral foi a utilização de azulejos hispano-mouriscos para cobrir a totalidade das paredes do templo, que foram comprados em Sevilha pelo escultor Olivier de Gand em 1503. Portanto, com esta intervenção, a antiga igreja românica, edificada entre c.1150 e c.1190, adquiriu o aspeto interior de um edifício muçulmano, pejado de coberturas azulejares, sendo as abóbadas preenchidas com uma pintura mural com elementos “ao romano”. Infelizmente, o restauro do século XIX destruiu grande parte desta nova pele da catedral, ainda que a pintura mural e os panos azulejares subsistam *in situ* em determinados pontos do edifício. Esta campanha seguiu-se à encomenda e execução do belíssimo retábulo-mor figurativo tardo-gótico, em madeira pintada e dourada, realizado por Olivier de Gand e Jean d'Ypres entre 1498 e 1502, que dotou a catedral de um novo ponto focal sobre o altar-mor que nessa altura não tinha paralelo em Portugal (Fig. 1). A igreja recebeu também duas intervenções de estilo renascentista que muito contribuíram para acentuar a diversidade e união de estilos patente neste edifício, nomeadamente o enorme retábulo narrativo, com escultura em pedra, aplicado no absidiolo sul, realizado em 1526 por João de Ruão, e o novo portal lateral, situado no flanco norte, esculpido durante a década de 1530 por Nicolau Chanterene e João de Ruão. Portanto, a renovação da catedral de Coimbra foi concebida como uma verdadeira obra de arte total, aparentemente idealizada pelo bispo D. Jorge de Almeida, recorrendo a vários géneros e linguagens artísticas muito diferentes.



Fig. 1 – Retábulo-mor da Sé de Coimbra. Olivier de Gand e Jean d'Ypres, 1498–1502
Foto: DGPC/ADF/José Pessoa

A Charola de Tomar

Tomar foi a sede da Ordem do Templo em Portugal e a sua Rotunda dedicada a São Tomás de Cantuária terá sido começada pouco depois de 1190, após o cerco fracassado dos almóadas (Afonso, 2014a). A minha atenção concentra-se na grande intervenção manuelina neste edifício, implementada entre c.1505 e c.1525, que transformou a Rotunda num mega-deambulatório de uma igreja com um eixo longitudinal (Afonso, 2014b) (Fig. 2). Nesta campanha de obras não ficou por intervencionar um centímetro quadrado da estrutura românica. As paredes ou foram pintadas ou cobertas com algum tipo de arte aplicada. No primeiro registo da parede exterior do deambulatório foram introduzidos novos altares. No segundo registo as paredes foram cobertas com pinturas sobre madeira, com 4 metros de altura, com cenas da Vida Pública e da Paixão de Cristo, enquadradas por motivos mudéjares e renascentistas em pintura mural. No terceiro registo, as paredes foram pintadas diretamente com cenas do ciclo da Infância e da Paixão de Cristo. As janelas, por sua vez, foram cobertas com vitrais que, em parte, replicam motivos que encontramos na pintura mural e na escultura arquitetónica das fachadas exteriores, nomeadamente os troncos podados e a heráldica manuelina. Finalmente, a abóbada anelar, românica, foi inteiramente coberta com a pintura em *trompe l'oeil* de nervuras tardo-góticas, motivos heráldicos e figuras alegóricas, contra um fundo vermelho ou verde, enquanto os toros dos arcos de sustentação da abóbada aparentam ter sido revestidos com guadamecis dourados.



Fig. 2 – Vista geral do interior da rotunda.
Foto: DGPC/ADF/José Paulo Ruas

O capialço em redor das janelas, dotadas de vitrais, foi coberto com painéis e emolduramentos em estuque possivelmente feitos por artistas muçulmanos, ainda que alguns motivos sejam claramente renascentistas, como os *putti* e as grinaldas. Os ângulos formados por arcos românicos, os capitéis românicos e outros elementos da mesma época também foram cobertos com elementos em estuque, apresentando motivos tardo-góticos ou renascentistas. As colunas foram pintadas e serviram de fundo para estátuas em tamanho natural representando Profetas, feitas pelas oficinas de Olivier de Gand e Fernão Muñoz. Estas estátuas eram enquadradas por mísulas e baldaquinos em talha dourada. O fundo destas esculturas e as paredes em torno das colunas foi coberto com guadamecis, ou seja, com seções de couro lavrado, dourado e pintado, a maior parte dos quais preenchidos com elementos heráldicos alusivos ao rei D. Manuel.

O exterior e o interior da capela-mor octogonal também recebeu o mesmo tipo de tratamento e a mesma diversidade de *media* artísticos. No exterior, destaca-se a pintura mural representando anjos com os instrumentos da Paixão de Cristo, bem como diversos elementos decorativos em estuque, nomeadamente imitações de arcos, mísulas, molduras ou mesmo pequenas esculturas de vulto representando um casal de criaturas silvestres (Adão e Eva pós-Paraíso?). No interior existe maior diversidade. Desde logo, a aplicação de guadamecis nas paredes e arcos com heráldica do rei D. Manuel, com a esfera armilar. Segue-se também a presença de catorze esculturas de madeira, à escala natural, com figuras da Igreja e do Novo Testamento distribuídas ao longo das colunas. E claro, as esplendorosas aplicações em talha dourada para os baldaquinos, mísulas, nervuras, pendentés, pedras de fecho, que têm todas as semelhanças com o retábulo-mor da Sé de Coimbra.

Todas estas intervenções na antiga Rotunda foram acompanhadas pela construção de uma nova ala na parte ocidental da igreja, dando um corpo rectangular ao edifício com dois pisos: um semi-enterrado, onde funcionava a sala do capítulo, e outro superior, onde se instalou um coro alto. Esta ampliação da igreja era necessária para acomodar o coro da igreja, dando seguimento a uma expansão menor realizada no período do Infante D. Henrique, bem menos grandiosa. O novo volume, portanto, estava dotado de um coro-alto com um imponente cadeiral, a respeito do qual podemos ter uma ideia aproximada olhando para o cadeiral da Catedral do Funchal. Infelizmente este cadeiral foi destruído durante as Invasões Francesas, e tudo o que sobrou dele foram alguns registos gráficos. A nudez desta parte do edifício hoje em dia, na sua limpidez, é uma pobre e triste imagem daquilo que foi um interior feérico, pejado de personagens do cristianismo, uma vez que os espaldares das cadeiras tinham a escultura de um santo à escala natural.

A obra de arte total e o modelo civilizacional ibérico

Este modelo manuelino de igrejas intervencionadas como obras de arte total, idêntico ao que aconteceu na mesma época em algumas igrejas castelhanas, constitui a raiz dos templos barrocos construídos por todo o mundo ibérico. Sendo espaços centrais da organização social, as igrejas barrocas concebidas como obras de arte total constituem uma componente essencial do modelo civilizacional ibérico durante o Antigo Regime, sendo implementado tanto nos reinos ibéricos como nos seus territórios ultramarinos, em África, na América Latina e na Ásia. A solução encontrada na renovação da Sé de Coimbra e da Charola de Tomar representa as raízes do templo católico barroco erguido nos territórios do mundo ibérico durante os séculos XVII e XVIII.

Antes de avançar com este argumento, porém, creio que devo dedicar algumas palavras à noção de “modelo civilizacional”. Basicamente, com esta expressão pretendo assinalar o modo como uma sociedade se organiza a si própria. Isto inclui as suas práticas culturais e os seus valores, bem como a especificidade do relacionamento entre o humano e o divino. É uma noção distinta do conceito de civilização avançada por intelectuais do século XIX e XX. Estes intelectuais consideravam que o progresso e modernidade da Europa faziam dela a única entidade capaz de transformar e melhorar o mundo. Para estes indivíduos apenas a Europa tinha uma civilização que podia ser universalizada (Sachsenmaier, 2011, p. 23). Infelizmente, como se sabe, esta crença cega no progresso técnico dentro de uma sociedade cada vez mais secularizada justificou os piores atropelos da humanidade entre os finais do século XIX e o início do século XX, sobretudo na manifestação do racismo, na expansão imperialista e colonial, no darwinismo social e em vários genocídios étnicos, entre os quais se destaca a barbárie do holocausto planeado pelos nazis.

Portanto, ao utilizar esta expressão, modelo civilizacional ibérico, não me estou a referir ao credo colonial e racista dos séculos XIX e XX. Estou a referir-me a um modelo que prevaleceu entre c.1500 e c.1800. Um modelo aberto que interagiu com outros, transformando-se, permanentemente, tanto na Europa como fora dela. Um modelo que não emanou de nenhuma espécie de essência transhistórica de um mítico *Volkgeist* ibérico. Católicos de Itália, do Sul da Alemanha, de França, da Flandres e de outros locais foram parte integrante deste modelo ibérico ao imigrarem para a Península ou para os seus espaços ultramarinos, seja como monges e sacerdotes, marinheiros, negociantes e aventureiros, tal como o foram, involuntariamente, as centenas de milhares de pessoas nascidas nos trópicos e implicadas em processos de miscigenação forçada. Gostaria de sublinhar, enfim, que este modelo teve várias facetas negativas, mas não pode ser classificado, de forma simples, como unicamente negativo, devendo ser antes entendido, simultaneamente, como positivo e negativo, como ocorre frequentemente com as ações humanas. Este modelo civilizacional promoveu a escravatura, a intolerância religiosa (sobretudo contra judeus e muçulmanos) e era guiado por valores etnocêntricos e xenófobos. Porém, apesar de todas as suas imperfeições e vícios, este modelo deixou um impacto de relevo em várias partes do mundo e permitiu a criação de sociedades mestiças, sobretudo na América Latina (Gruzinski, 2012).

A idiosincrasia deste modelo foi forjada em oposição ao Protestantismo, que por volta de 1530 dividia a Europa ocidental em duas metades. O uso da arte dentro dos templos e no âmbito dos serviços religiosos foi condenado pela maior parte dos líderes protestantes, o que levou a práticas iconoclastas muito violentas e a uma depuração radical do interior dos templos. Em resultado disso, com a destruição de imagens esculpidas e pintadas, a presença da arte nos edifícios religiosos protestantes passou a ser extremamente limitada, circunscrita a objetos simples e essenciais ao serviço divino. A destruição e apagamento das imagens sacras, a par da limitação da quantidade e da opulência das alfaías litúrgicas, bem como da ornamentação das igrejas em termos gerais, abriu o caminho para o típico templo protestante, asséptico, de paredes caiadas de branco e mobiliário espartano, como vemos em inúmeras pinturas holandesas do século XVII que fizeram dos interiores das igrejas um género pictórico por si só. Este divórcio entre arte e religião favoreceu, no entanto, uma cultura muito elaborada de apreciação e colecionismo de arte, ainda que não fosse valorizada a dimensão religiosa de tais imagens. Em contrapartida no mundo católico, especialmente na Península Ibérica e no seu império, a relação entre arte e religião não só foi preservada como foi reforçada durante o século XVII. A conceção do interior das igrejas católicas como obras de arte total, como máquinas artificiais que proporcionam experiências espirituais e espetáculos estéticos, foi essencial para a promoção do catolicismo ibérico fora da Europa. No mercado competitivo das crenças religiosas, este tipo de exuberância e de sincretismo religioso provou ser mais eficaz do que a austera experiência religiosa introspectiva, e individual, que os protestantes tinham para oferecer. Com efeito, a presença de imagens religiosas e a rica decoração dos templos ibéricos construídos fora da Europa facilitou a síntese e sincretismo com outras crenças religiosas igualmente baseadas em divindades antropomórficas, seja em África, nas Américas ou na Ásia.

Conclusão

Em suma, apesar de todas as críticas dirigidas à noção de *Gesamtkunstwerk*, penso que este conceito é útil e viável para abordar uma obra como a Charola de Tomar, aqui entendida como um dos antepassados diretos das igrejas barrocas do mundo português que também se apresentam como obras de arte total, conjugando o azulejo com a talha dourada, as pinturas sobre tela com a escultura de vulto em madeira estofada e policromada. No entanto, é necessário libertar a noção de obra de arte total do monopólio do Barroco, para onde andou remetida desde os inícios do século XX. É necessário desligar este conceito dos labirintos e dos dilemas da problemática historiografia alemã, onde o conceito chegou a surgir associado ao totalitarismo nazi. Com efeito, este conceito de obra de arte total é um dos poucos conceitos usados na História da Arte que permite reconhecer e valorizar três aspetos frequentemente subestimados, a saber:

- 1º) que num projeto artístico de características holísticas o todo tem de ser mais importante que a soma das suas partes;
- 2º) que a dimensão decorativa da arte pode ter uma importância igual ou superior à da sua dimensão intelectual, sempre que está ao serviço de aspirações estéticas ou espirituais;
- 3º) que a diversidade estilística e o hibridismo entre linguagens plásticas podem ser muito mais criativos do que a estrita adesão a um único estilo e linguagem artística.

A campanha artística manuelina realizada na Charola de Tomar mostra-nos como todos estes aspetos foram tidos em conta para a criação de uma verdadeira obra de arte total, antecessora direta das igrejas barrocas do mundo português.

Bibliografia

- AFONSO, Luís U. (2014a) – A Rotunda do Convento de Cristo: a etapa românica. In DIAS, Ana Carvalho Dias; FRAZÃO, Irene, eds. – *A Charola do Convento de Cristo: história e restauro*. Lisboa: DGPC, pp. 8–69.
- AFONSO, Luís U. (2014b) – De Rotunda a Charola: a etapa manuelina. In DIAS, Ana Carvalho Dias; FRAZÃO, Irene, eds. – *A Charola do Convento de Cristo: história e restauro*. Lisboa: DGPC, pp. 70–159.
- AFONSO, Luís U. (2010) – Em demanda da pintura medieval portuguesa (1100–1400). In CARVALHO, José Alberto, ed. – *Primitivos portugueses (1450–1550): o século de Nuno Gonçalves*. Lisboa: MNAA/Athena, pp. 94–107.
- GARBERSON, Eric. 1999. “Historiography of the Gesamtkunstwerk”. In SOBRAL, Luís M.; BOOTH, David, eds. – *Struggle for synthesis: a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII. The total work of art in the 17th and 18th centuries*. Lisboa: IPPAR, vol. 1, pp. 53–72.
- GRUZINSKI, Serge (2012) – *La pensée métisse*. Paris: Fayard (1.ª ed. 1999).
- LEWIS-WILLIAMS, David (2002) – *The mind in the cave*. London: Thames and Hudson.
- LORBLANCHET, Michel (1997) – *La naissance de l'art: genèse de l'art préhistorique*. Paris: Éditions Errance.
- LORBLANCHET, Michel (2006) – *Les origines de l'art*. Paris: Le Pommier.
- RUDOLPH, Conrad (2011) – Inventing the exegetical stained-glass window: Suger, Hugh, and a new elite art. *Art Bulletin*. New York, NY. 93:4, pp. 399–422.
- SACHSENMAIER, Dominic (2011) – *Global perspectives on global history: theories and approaches in a connected world*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TURNER, Victor (1987a) – *The ritual process: structure and anti-structure*. Ithaca: Cornell University Press (1.ª ed. 1969).
- TURNER, Victor (1987b) – *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press (1.ª ed. 1974).
- YARZA, Joaquín, ed. (1982) – *Arte medieval II. Románico y Gótico*. Barcelona: Gustavo Gili.