

## DOS OUROS DE SALOMÃO AOS TEMPLOS DE OUTROS MARES

**Marcos Hill**

Doutor em Historia da Arte  
Professor dos cursos de graduação e pós-graduação  
Escola de Belas Artes da UFMG  
hillmarcos@gmail.com

**Palavras-chave:** estilo Nacional – talha luso-brasileira – templo salomônico – templos coloniais luso-brasileiros.

Desde os anos 1920, quando um grupo de modernistas paulistanos visitou as cidades históricas mineiras, a arte colonial luso-brasileira passou a ser manifestação definidora de uma identidade nacional desejada. Na década de 1930, após a criação do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o que antes era entusiasmo poético tornou-se lastro institucional de um programa estatal, visando a preservação do patrimônio colonial em todo o território brasileiro.

De todo modo, a urgência modernista em definir uma nova identidade nacional foi o estímulo inicial para que, durante as sucessivas décadas, muito se realizasse no sentido da preservação, da conservação, da restauração e da história de bens culturais móveis e imóveis que, uma vez tombados, começaram a receber maior atenção, motivando interesses variáveis.

No campo específico da história da arte, visões múltiplas foram inauguradas, garantindo referências que permanecem como referências fundamentais. É o caso dos estudos de Silvio de Vasconcellos, Mário de Andrade, Hannah Levi, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos del Nero, Lourival Gomes Machado, Hélio Gravatá, Mário Barata, Ivo Porto de Menezes, Dora Alcântara, Lygia Martins Costa, Silva Telles, Affonso Ávila e Myriam Ribeiro, sem conseguirmos esgotar a lista de pesquisadores que se dedicaram e continuam dedicando-se ao estudo do patrimônio artístico luso-brasileiro surgido entre os séculos XVI e XIX.

O panorama deixado por esse legado refere-se fundamentalmente a questões de ordem histórica, formal e estilística, respaldadas por investigações arquivísticas e/ou artísticas propriamente ditas.

Considerando-se que, durante o período colonial, o que se materializou como expressão tinha cunho eminentemente religioso, das bases lançadas pelos pioneiros emergem outros interesses, voltados ao estudo da vida colonial em sua dimensão simbólica e mística. Nesta dimensão, podem ser contextualizados templos que, com suas complexas estruturas, não cessam de suscitar interesse pela sua diversidade tecnológica e imagética assim como de pelos seus modos de uso determinados pela sociedade que os construiu.

Sendo assim, o que se destaca no ensaio aqui apresentado é a vontade de estudar alguns elementos iconográficos do programa ornamental que define a talha "Nacional", surgida em Portugal no último quartel do século XVII e, em seguida, difundida por todo o Império Ultramarino. Já estando consumado o levantamento das principais características formais desse programa, nos interessa compreender como, cumprindo aparentes funções ornamentais, cada um de seus principais elementos contém valores simbólicos integrados a uma lógica unitária, configurando uma dimensão ao mesmo tempo política e sagrada.

Especulando sobre noções do Sagrado no momento histórico da restauração da coroa portuguesa, a partir de 1640, torna-se necessário reconhecer a pregnância de uma teologia política expressa no zelo da prática religiosa que, além de reinventar referentes que resgatassem o sentimento de nacionalidade abalado pela dominação espanhola, serviu como dispositivo na recuperação do “corpo” ao mesmo tempo “místico” e “político” do soberano português, reabilitado após sessenta anos de ausência forçada.

Sob esse aspecto, a dimensão de superação aí instaurada acentuou a compatibilidade entre o espiritual e o temporal vigente na cultura lusitana. A libertação do jugo hispânico tornou-se um feito milagroso. Uma vez reconhecida como designo divino, a subida D. João IV, Duque de Bragança, ao poder permitiu reconhecê-lo como o novo Davi, vencedor do gigante Golias, gigante metaforicamente associado à inimiga Espanha. Deste modo, fica garantida a vinculação divina da nova linhagem real portuguesa na qual valor simbólico e ancestralidade áulica confirmam-se com a eleição da Virgem, descendente de Davi, como guardiã perpétua da coroa restaurada pela nova dinastia. (FIG.1)



Figura 1: Retrato de D. João IV, fundador da dinastia Bragança, pintado por Avelar Rebelo, Palácio de Vila Viçosa, meados do século XVII. Fonte: *História da Arte em Portugal*, volume 8, p. 134 (fascículo 52).

Nesse processo de recuperação da soberania monárquica, é útil ressaltar

[...] a sua natureza perpétua, pela qual a *dignitas* real sobrevive à pessoa física de seu portador (*le roi ne meurt jamais.*). A “teologia política cristã” aqui destinava-se unicamente, através da analogia com o corpo místico do Cristo, a assegurar a continuidade daquele *corpus morale et politicum* do estado, sem o qual nenhuma organização política estável pode ser pensada; e é neste sentido que “não obstante as analogias com certas concepções pagãs esparsas, a doutrina dos dois corpos do rei deve-se considerar germinada a partir do pensamento

teológico cristão e coloca-se portanto como uma pedra miliar da teologia política cristã". (Kantorowicz *apud* Agamben, 2010: 93.).

É exatamente a partir desse contexto pontuado por urgências políticas e religiosas que se configura a talha "Nacional", valorizada pelo o historiador da Arte norte-americano Robert Smith, em estudos desenvolvidos a partir de 1950. Referindo-se a essa manifestação artística como uma "revolução" que imprimiu profunda transformação da talha portuguesa do final do século XVII, Smith evoca dois elementos tipológicos indispensáveis:

[...] a coluna de fuste em espiral, chamado 'salomónico', e o remate de arcos concêntricos, que, combinados, deram ao retábulo português uma nova estrutura, mais escultural do que arquitectónica, dinâmica em vez de estática, emprestando-lhe sentido de movimento e efeito de unidade, e, juntos com folhas de acanto em alto relevo, esses elementos produziram a primeira manifestação inteiramente barroca na história da arte portuguesa. (SMITH, 1962: 69.). (FIG, 2 e 3)



*Figuras 2 e 3: Direita: Retábulo-mor da capela conventual de Nossa Senhora dos Cardais, Lisboa, c. 1680. Esquerda: Retábulo-mor da capela monacal de São Bento da Vitória, Porto, c. 1704. Fotos: Marcos Hill.*

Note-se que o recurso à ancestralidade que aproxima retábulos de talha barroca e portadas medievais, revitalizando o tónus identitário português. Tal recurso conecta-se igualmente com a vigência da doutrina medieval dos dois corpos do rei acima mencionada, através de uma retórica adequada pela teologia política lusitana. Pode-se então afirmar que, no campo artístico, enquanto dominante do estilo "Nacional", o remate em arcos concêntricos possui "suas raízes nas tradições remotas da arte portuguesa, [sendo esse motivo] característico de numerosas portadas de igrejas românicas e, também, manuelinas." (SMITH, 1962: 72). (FIG.4)

Acrescente-se a isto, o aparecimento da coluna "salomônica", elemento transformado em relíquia por ter testemunhado as várias passagens de Jesus pelo templo de Jerusalém. Este elemento nos conduz à permanência arquetípica do templo de Salomão, filho de Davi, através dos séculos. Tomado como modelo exemplar pela tradição construtiva, ornamental



*Figura 4: Detalhe do remate do retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará, 1ª metade do século XVIII. Foto: Marina Reis.*

e simbólica, a partir do século XVI, ele passa a caracterizar a representação do templo em inúmeros programas iconográficos que ilustram a vida do Cristo. (FIG. 5 e 6)  
Segundo testemunhos que mesclam história e exegese,

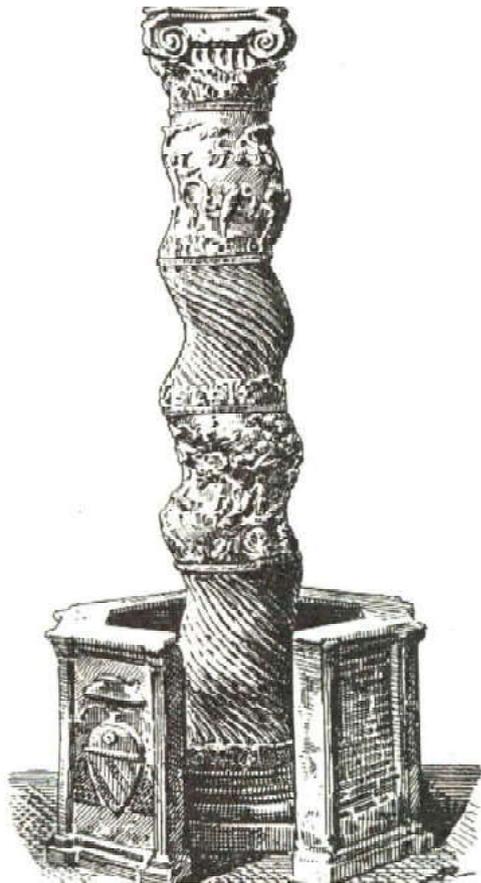
[...] as formas e as proporções [do templo de Jerusalém] são inspiradas por Deus, que chega inclusive a propor o nome dos artistas; Salomão construiria mais tarde o santuário definitivo seguindo um desenho similar [ao do revelado a Moisés] e obedecendo também a recomendação divina. O Tabernáculo-Templo foi, então, um edifício perfeito, desenhado por Deus, o qual, atuando como Sumo Arquiteto, pôde reproduzir aí a mesma estrutura harmoniosa que rege o Universo. Como é sabido, as tropas de Tito destruíram definitivamente o último templo hierosolimitano no ano 70 d.C. [...] Nada restou pois, da "maravilha judaica"; a partir de então somente os comentaristas bíblicos teriam autoridade para aventurar reconstruções gráficas hipotéticas a partir das descrições conservadas nos livros sagrados. (RAMÍREZ, 1988: 114).

81

Revisitando o conceito de templo, recuperamos a ideia de uma arquitetura que resume o macro e o microcosmo, representando, ao mesmo tempo, o reflexo do divino, do mundo e do homem. Evocações que enxergam o corpo como templo do Espírito Santo (I, Cor. 6,19) ou o templo como corpo do Cristo sobre o plano cruciforme da igreja (João 2, 21) pontuam as Santas Escrituras.

Por outro lado, em manuscritos referentes às corporações medievais, o Templo de Jerusalém é frequentemente citado como modelo de uma geometria divina. Há inclusive estudiosos que confirmam ser essa geometria uma reverberação da tradição egípcia, transmitida até a igreja românica, através do templo de Yahvé, construído por Salomão. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982: 937.).

Assim sendo, consideramos o Primeiro Livro dos Reis, do Velho Testamento, uma importante referência para a análise da talha "Nacional". Seu texto garante a minúcia descritiva do templo salomônico, oferecendo-nos indicações sobre um possível



*Figura 5: Coluna salomônica conhecida como da Pietà, Basílica de São Pedro, Roma. Fonte: Verbete "Iconostase". In: CABROL & LECLERQ, Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, p. 35-36.*

*Figura 6: A apresentação no templo de Jerusalém, tapeçaria executada a partir de cartão de Rafael, início do século XVI.*

82

aproveitamento de características feito pelos artífices portugueses, desde o último quartel do século XVII.

O fato de, terminando o edifício, Salomão ter recoberto suas paredes com tábuas e forros de cedro (I Rs.6, 9), estabelece, por si só, uma surpreendente "coincidência" com as igrejas "Nacionais". Prosseguindo, a narrativa bíblica nos informa que o rei "revestiu de ouro fino o interior do edifício e fechou com cadeias de ouro a frente do santuário, que era também revestido de ouro". (I Rs.6, 21)

No versículo 29 do mesmo texto, somos informados que Salomão "mandou esculpir em relevo em todas as paredes da casa, ao redor do santuário como no templo, querubins, palmas e flores abertas", o que nos lembra imediatamente a talha "Nacional". Fica difícil pensar em coincidências, sabendo que a cultura lusitana do século XVII era animada por extremo fervor religioso, sendo as referências bíblicas aproveitadas como constantes bases de consulta que ajudavam a organizar simbolicamente o cotidiano.

Em sua análise sobre o estilo, Robert Smith enfatiza que, no dramatismo da composição "Nacional", a presença de

folhas de acanto em forma de plumagem, parras e cachos de uva com pássaros e meninos alegóricos – não esconde a sua qualidade tradicional, pois os arcos concêntricos são elementos básicos na arquitetura portuguesa desde a época românica. (SMITH, 1962: 88.)



*Figura 7: Mascarão (máscara grotesca), gravado por Frans Huys, 1555.  
Figura 8: Mísula do retáulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da  
Conceição de Sabará, MG, 1ª metade do século XVIII. Foto: Marina Reis.*

Criada pelo próprio Smith, a expressão “igreja toda de ouro” serve para embasar o “conceito de unidade” aplicável à talha dourada dos retábulos principais, espalhando-se pela capela-mor e depois pelo resto da igreja: “Assim, altares, púlpitos, grades e vãos foram ligados por meio de um revestimento de madeira dourada, com os quadros pintados, os azulejos, os relevos e mármores do templo” (SMITH, 1962: 79.), à imagem do templo salomônico.

Afastados por um abismo que nos separa da religiosidade dos séculos XVII e XVIII, estamos inseridos numa cultura que, impactada pela industrialização e suas derivações tecnológicas, acabou perdendo conexão com a tradição simbólica do sagrado. A partir desta constatação, queremos ressaltar a dimensão pulsante, corporal e mesmo erótica que transborda da arte que encontramos em templos do período aqui estudado.

Parte desse “erotismo” foi certamente introduzido no templo cristão através da adoção de programas iconográficos que mesclavam elementos pagãos e cristãos. Citando Durkheim numa reflexão sobre a “ambiguidade da noção de sagrado”, o filósofo italiano Giorgio Agamben nos oferece enquadramentos que nos ajudam a melhor entender a presença de elementos tais como “meninos alegóricos”, pássaros, parreiras, cachos de uva, golfinhos, faunos, sereias e mascarões na talha Nacional:

Existe, na verdade, algo de horror no respeito religioso, sobretudo quando é muito intenso, e o temor que inspiram as potências malignas não é geralmente desprovido de algum caráter reverencial... O puro e o impuro não são portanto dois gêneros separados, mas duas variedades do mesmo gênero, que compreende as coisas sacras. Existem duas espécies de sagrado, o fasto e o nefasto; e não existe solução de continuidade, mas um mesmo objeto pode passar de uma a outra sem alterar sua natureza. Com o puro se faz o impuro e vice-versa: a ambiguidade do sacro consiste

na possibilidade desta transmutação. (Durkheim *apud* Agambem, 2010: 80-81.) (FIG. 7 e 8)

Transmutação facilmente visível nos fluxos em arabescos descritos pelos elementos que caracterizam o programa ornamental e iconográfico da talha Nacional. No caso específico dos “meninos alegóricos”, os nossos *putti*, há possibilidades de contextualização que ampliam a compreensão desse interessante deslocamento. Compõem o padrão iconográfico dos *putti* as vinhas com folhas, cachos de uvas e pássaros. Em suas pesquisas sobre a liturgia, o estudioso francês F. Cabrol comprova que vários elementos são emprestados da antiguidade profana, sendo introduzidos sem alterações essenciais nos templos cristãos. A partir dessas comprovações, não é difícil verificar que as vinhas “povoadas” da talha Nacional derivam de monumentos funerários romanos, a exemplo dos de Domitila, Thrason e Calisto. Neles encontram-se obras ornamentadas com o padrão iconográfico dos *putti* e vinhas, datadas entre o final do século I e início do século II d.C. (CABROL, 1924: 1611 - 1622). (FIG.9) Aprofundando seu estudo, Cabrol afirma ainda que:

Os cristãos não inventaram nada introduzindo a vinha na decoração de suas câmaras funerárias. Desde muito tempo, a antiguidade pagã dava um sentido fúnebre às cenas da colheita da uva, talvez ampliando um pouco mais a significação, mas sem modificar a expressão, pássaros voam, “meninos” [“amours” ou “putti”] carregados com pequenos cestos correm ocupados [...] É sobretudo a partir do século IV d.C. que os cristãos passam a adotar as representações das colheitas de uvas feitas por “meninos”. [...] A colheita dos frutos maduros simbolizava, aos olhos dos pagãos, a colheita quotidiana de vidas humanas chegadas a seus termos, o mesmo acontecendo com os fiéis que encontravam nesse simbolismo uma conveniência particular em razão das seguintes palavras do Cristo: “ Eu sou a vinha verdadeira...eu sou o tronco e vocês os galhos. (Joa,15, 5)”. (CABROL, 1924: 1612-1613).

84

Pelo que tudo indica, a associação desses elementos com a morte perdurou, criando, no caso português, uma situação mística especificamente relacionada com a ressurreição representada pela eucaristia, hipervalorizada a partir do Concílio de Trento. Deste modo, a reconfiguração do templo de Salomão gerada pela “igreja toda de ouro” lusitana torna-se uma evidência.

Para as exéquias de D. João IV, o “Davi” da Restauração portuguesa, o padre António Vieira elaborou um sermão no qual a comparação com o rei bíblico é reafirmada:

Davi se chama El-rei D. João n’estas palavras que lhe aplicamos: mas com que propriedades? Porventura por excellencia da musica, a que ambos estes reis foram afeiçoados? Porventura por serem ambos domadores de feras? Porventura por ter um e outro um filho Salomão? Porventura pela prudência, pela vigilância, pela piedade, pela justiça, pelo sofrimento de trabalhos, em que ambos foram insignes? Porventura finalmente, por um e outro saberem ajuntar a humildade com a majestade, virtudes raras nos reis, e pela qual Davi foi tão favorecido de Deus? Grande sentimento tenho de não poder fazer sobre estas propriedades um particular discurso. Em todas se pareceu o nosso bom rei com Davi: mas bastava-lhe, para ser Davi por antonomásia, o desafio e batalha com que ele só se atreveu a sahir em campo com o Gigante, e vencel-o. Quem póde negar que a desproporção que se via entre Davi e o Gigante, era a mesma que se via entre a monarchia de Hespanha, medida com o reino de Portugal? (VIEIRA, 1951: 311-312.)

Valorizando como principal mérito de D. João IV, o esforço de ter restaurado o reino português, Vieira ressalta qualidades espirituais e guerreiras, criando seguidas

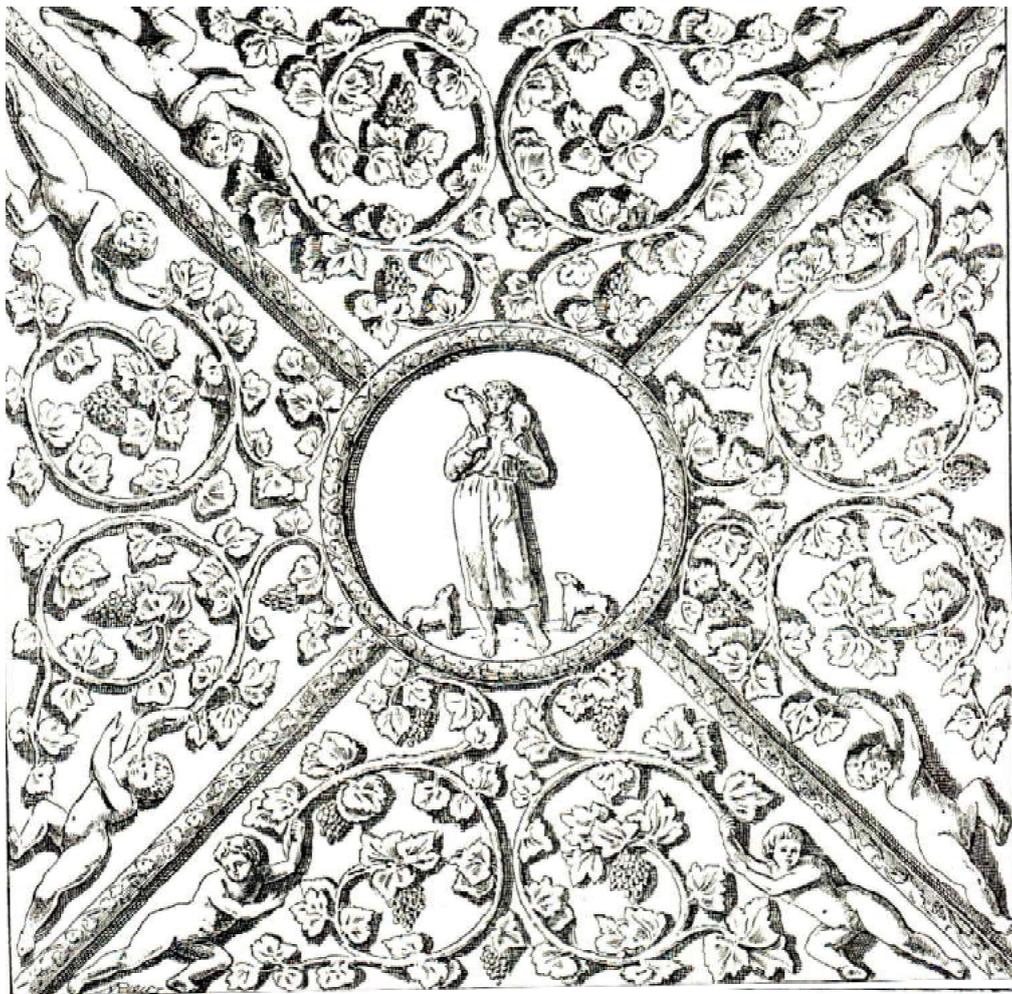


Figura 9: Teto de catacumba romana, cemitério de Calisto, Roma, entre o séc. I e o séc. II d. C. Fonte: Verbete "Amours (Les)". In: CABROL & LECLERQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, p.1621-1622.

emulações que transferem as mais elevadas virtudes do rei de Israel, eleito por Deus, para o rei lusitano, reconhecendo-o como um eleito de Deus, artifício legitimador da teologia política lusitana.

Como Davi, D. João IV teve a incumbência de preparar o terreno, reestruturando o novo estado monárquico; mas, sem usufruir dos momentos mais calmos quando, já no fim do século em que viveu, floresceu uma nova força cultural e artística de fato revolucionária, configurando, entre outras manifestações, a da "igreja toda de ouro" presenciada por seu filho Pedro, o Salomão Nacional do novo século. De um ouro que simbolicamente se espalhou pelos quatro cantos do mundo, celebrando a consolidação da nova casa real lusitana.

Do ponto de vista artístico e, sobretudo escultórico, registramos aqui a necessidade de uma análise mais demorada sobre a talha "Nacional" luso-brasileira, na aproximação de informações que explicitam a força da transplantação de um *modus vivendi* português para terras de além-mar. Manifestadas em templos tropicais, essas transplantações carregaram consigo, para as terras novas, formas ancestrais de representar o Sagrado. Podemos inclusive reconhecer nessas esculturas as várias extensões do corpo soberano de um "Salomão", o rei D. Pedro II, garantindo sua onipresença no cotidiano religioso vigente. De modo inusitado, essa engenhosidade aproxima o templo de Jerusalém de matrizes e capelas brasileiras que, com seus ouros espalhados de norte a sul, formaram, um dia, o Império Português.

## **Referências**

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. O poder soberano e a vida nua. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2010. 197p.

CABROL, R.R. Dom F. & LECLERQ, R.R. Dom H. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*. Paris: Letouzey et Ané, 1924. Vol. I, 2ème partie.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont\Jupiter, 1982. 1060 p.

MOURA, Carlos (dir.). *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1986. Volume 8.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Constucciones ilusorias*. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas. Madrid: Alianza Editorial, 1988. 261p.

SMITH, Robert C. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962. 198p.

VIEIRA, Pe. Antonio. *Obras completas do Padre Antonio Vieira*. Porto: Lello e Irmãos Editores\Lisboa: Aillaud e Lello Limitada, 1951.