

Heroísmo e erotismo na escultura do Rio de Janeiro: Análise de obras de s. Manuel e s. Sebastião

Rafael Azevedo Fontenelle Gomes, PPGAV/EBA/UFRJ.

Este estudo apresenta particularidades da iconografia de duas devoções bastante difundidas no Brasil colonial: São Sebastião e São Manuel. Iniciamos destacando dois sentimentos fundamentais utilizados como propaganda da fé cristã após o Concílio de Trento (1545-1563): o deleite e o deslumbre. Analisar a sexualidade velada nos corpos seminus dos santos produzidos pelos artistas da colônia é uma tarefa complexa, que envolve a justaposição da iconografia irradiada pelos grandes centros europeus com o temperamento dos santeiros dos trópicos, produtos de uma civilização diferente das metrópoles. Neste sentido, selecionamos três exemplares escultóricos de S. Sebastião e S. Manuel a fim de destacar as características iconográficas e formais que podem remeter ao heroísmo e erotismo, ainda que latente.

Palavras-chave: Arte Sacra. Escultura. Iconografia.

*

Este estudio presenta particularidades de la iconografía de dos devociones bastante difundidas en el Brasil colonial: San Sebastián y San Manuel. Iniciamos destacando dos sentimientos fundamentales utilizados como propaganda de la fe cristiana tras el Concilio de Trento (1545-1563): el deleite y el deslumbramiento. El análisis de la sexualidad velada en los cuerpos seminus de los santos producidos por los artistas de la colonia es una tarea compleja que implica la yuxtaposición de la iconografía irradiada por los grandes centros europeos con el temperamento de los senderos de los trópicos, productos de una civilización diferente a las metrópolis. En este sentido, seleccionamos tres ejemplares escultóricos de San Sebastián y San Manuel a fin de destacar las características iconográficas y formales que pueden remitir al heroísmo y erotismo, aunque latente.

Palabras clave: Arte religiosa. Escultura. Iconografía.

INTRODUÇÃO

Este estudo apresenta particularidades da iconografia de duas devoções bastante difundidas no Brasil colonial e presentes na antiga Capitania Real do Rio de Janeiro (1565-1821): São Sebastião e São Manuel. São abordadas, para além dos aspectos históricos, estilísticos e técnicos, as singularidades iconográficas das obras selecionadas, especificamente no tocante a duas qualidades observadas nas mesmas: as características heroicas e eróticas das representações.

Para tal, iniciamos destacando dois sentimentos fundamentais utilizados como estratégia de propaganda da fé cristã nas colônias latino-americanas após o Concílio de Trento¹ (1545-1563): o deleite e o deslumbre. Ferramentas persuasivas, elas estarão presentes nas obras produzidas desde então, denotando a postura de uma Igreja triunfante, após a reação contra reformista.

Por conseguinte, o culto aos santos mártires (categoria de ambas as devoções em epígrafe), heróis executados pelos ímpios pagãos em diversas eras e locais, se tornou cada vez mais constante. As ordens religiosas, por exemplo, incentivaram o culto aos missionários martirizados, como, por exemplo, os mártires franciscanos e jesuítas do Japão (mortos no final do século XVI).

Além de denotarem uma campanha deliberada da Igreja de reação à Reforma Protestante, essas devoções muitas vezes representavam a satisfação das necessidades imediatas da população colonial, como é o caso de São Sebastião (pestes), Santo Antônio (casamentos e objetos perdidos) e Santa Rita (causas “impossíveis”)², dentre outros.

Ao final, apresentamos e discutimos alguns dos recursos visuais que permitiram a exacerbação do deslumbre e deleite enquanto ferramentas de persuasão dos fiéis, tais como a nudez, a contorção antinatural, a abertura do perizônio³, o heroísmo e patetismo e a volúpia e detalhamento da anatomia.

ASPECTOS ESTILÍSTICOS E ICONOGRÁFICOS

¹ Realizado de 1545 a 1563, é considerado um dos três concílios fundamentais da Igreja Católica, juntamente com o Concílio do Vaticano II e o Concílio de Nicéia. Foi convocado pelo Papa Paulo III para assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica, no contexto da divisão então vivida na Europa devido à Reforma Protestante, razão pela qual é denominado como Concílio da Contrarreforma. Foi o mais longo concílio da história da Igreja. Emitiu numerosos decretos disciplinares e especificou claramente as doutrinas católicas quanto à salvação, os sacramentos e o cânone bíblico, em oposição ao protestantismo. Unificou o ritual da missa de rito romano, abolindo as variações locais, instituindo a chamada Missa Tridentina (referência à cidade de Trento). Após o concílio, a Igreja será ainda mais expansiva, combativa e universal.

² OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. **A Imagem Religiosa no Brasil**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais e Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 46.

³ Termo empregado para designar a faixa de pano em torno da cintura que cobre a nudez do Cristo Crucificado e outros santos.

Em seu ensaio sobre a arte produzida na Europa após a contrarreforma e o Concílio de Trento intitulado *Barroco, Arte da Contrarreforma*, Werner Weisbach⁴ afirma que, na conjuntura em questão, a aplicação de elementos que evocam o heroísmo, a piedade, o misticismo e a profecia do representado, desenvolvidos como valores intuitivos e sentimentais, transforma o corpo dos santos num verdadeiro repositório de contorções, transe e tensões espirituais.

Estes e outros recursos mímicos, que, na expressão de Weisbach, caracterizam-se pelo “patetismo”⁵, conduzem o espectador a uma fantasia, consolidando-se como modelos de representação adequados aos santos das ordens religiosas, entre as quais a recém fundada Companhia de Jesus, que ajuda a configurar um novo hagiológico, através da canonização de novos mártires e místicos.

No Brasil, além dos “novos santos”, como Santa Tereza D’Ávila, Santa Catarina de Sena e Santo Inácio de Loiola, não podemos esquecer daqueles já consagrados pela devoção popular luso-brasileira, como as várias invocações de Nossa Senhora, São Sebastião e São Manuel – temas deste artigo, Sant’Ana, São José, Santo Antônio e Santa Rita de Cássia etc., configurando o repertório imagético que se desenvolveu nos primeiros séculos da colônia.

No que concerne ao nosso objeto de estudo, os recursos persuasivos disseminados pela arte italiana a partir de mestres como Michelângelo, os Carracci e Bernini, dentre outros, influenciará inequivocamente na sofisticação e liberdade de representação dos artífices periféricos, sobretudo no tocante à sensualidade, nudez, dramaticidade e expressividade das obras.

Weisbach⁶ discorre a respeito destes recursos no seu ensaio já mencionado. O autor faz referência a algumas características típicas das obras deste período, verificadas concomitantemente ou não no maneirismo e barroco. De acordo com o autor, são elementos da arte da contrarreforma o heroísmo, o misticismo, o erotismo, o ascetismo e a crueldade⁷. Sobre o heroico, Weisbach atribui a Michelângelo sua consagração:

Michelângelo acertou ao criar imagens emanadas de seu ideal heroico, dotadas a tal ponto de majestade e sobrenatural grandeza deslumbradora que sem dificuldade pôde aceitá-las a fantasia religiosa como símbolo do sagrado. [...] A herança de Michelangelo aliada a elementos rafaelescos produziu o maneirismo florentino e romano que predominou na Itália central. [...] Ao estender-se o estilo maneirista desde a Itália a todos os países, levou consigo a todas as partes o repertório representativo do heroico. [...] O conceito de heroico não está somente relacionado com um conteúdo objetivo, com um assunto, mas constitui também uma maneira de expressão formal por si só.⁸

⁴ WEISBACH, Werner. **El barroco, arte de la Contrarreforma**. Madrid, Espasa Calpe, 1948.

⁵ Comoção, sentimentalismo. In: WEISBACH, Werner. Op. cit.

⁶ Id. Ibid. p. 91.

⁷ Id. Ibid. p. 92; 134.

⁸ Id. Ibid. p. 97; 101.

Um tema cristão tipicamente associado ao heroísmo é justamente a figura de São Sebastião. Através do modelo iconográfico de militar martirizado, aprimorado no século XIV por artistas como Andrea Mantegna, reconhecemos outros elementos típicos da representação heroica, como o uso de “indumentária de guerreiro romano, o gesto patético, fragmentos de arquitetura e decoração imitando as formas antigas”⁹.

Durante os séculos XVI e XVII, a manifestação do heroico desenvolveu-se, adquirindo maturidade nas obras de Rubens e Bernini. No século XVIII este ímpeto arrefece com o rococó e a introdução de um caráter gracioso e cortesão na representação heroica, que ganha uma aparência teatral de ópera¹⁰.

A transe mística, por sua vez, foi desenvolvida mormente na Espanha, terra natal de Santa Tereza D’Ávila, uma das grandes propagadoras das experiências sobrenaturais. Este misticismo se tornaria marcante na representação dos santos em suas orações, êxtases e visões, viabilizando outro elemento da arte da contrarreforma destacado anteriormente: o erotismo.

Descrita por Santa Teresa D’Ávila como ‘um naufrágio no oceano divino’, a experiência mística foi traduzida na arte do século XVII por atitudes de transe e desfalecimento, tornando-se comum “o olhar voltado para o céu, contemplando o que os homens não podem ver”¹¹, observou o historiador da arte Émile Mâle. Como as ordens religiosas privilegiavam também esses momentos de êxtases místicos para a representação de seus santos fundadores, compreende-se a insistência dos franciscanos no tema de São Francisco recebendo no corpo as chagas do Cristo (estigmatização) e a dos carmelitas na de Santa Teresa sendo transpassada pela seta do Amor Divino (transverberação).¹²

Sobre a inspiração que motivava os artistas na representação de experiências místicas, Weisbach assinala:

Os artistas podiam, pois, quando se deparavam com estes fenômenos, apoiar-se em experiências próprias, se possuíam dotes místicos, ou na observação de pessoas de seu meio, ou na literatura produzida pelos místicos, na que dá conta de suas experiências e suas visões. [...] os escritos místicos, e especialmente o de Santa Tereza [D’Ávila], davam uma ideia profunda da natureza das contemplações místicas e descreviam com grande extensão e detalhe as circunstâncias psicológicas e fisiológicas dos transes de oração e êxtases.¹³

⁹ Id. Ibid. p. 91.

¹⁰ Id. Ibid. p. 134.

¹¹ MÂLE, Émile. **El Arte Religioso de la Contrarreforma**. Madri: Ediciones Encuentro, 2001. p. 180.

¹² OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. Op. cit. p. 40.

¹³ WEISBACH, Werner. Op. cit. p. 136.

Na tentativa de conceituar o que considera “místico”, o historiador da arte espanhol Santiago Sebastian afirma que uma das mais importantes características espirituais de arte da contrarreforma é o êxtase, um fenômeno até então inédito, que consiste numa forte comoção do representado, desejoso de manter contato com o divino. Este contato, ou melhor, “o conhecimento experimental da presença divina”¹⁴ em que a alma se sente tocada por Deus, é a definição defendida pelo autor para o misticismo.

A Arte do século XVII está cheia de uma espécie de febre interior que se diferencia da [arte] do século XV: é uma paixão e um desejo de Deus até o aniquilamento, tudo isto em lugar da serenidade em que respiram tantas obras do Renascimento. [...] Os Santos, arrebatados na contemplação do luminoso, estão pintados ou esculpidos sob um grande aparato cenográfico, produzindo no espectador a sensação de mistério que leva ao contato com a divindade.¹⁵

Neste quesito, nenhum grande mestre foi tão ousado quanto Bernini, que transbordou de tal forma a experiência de transe e êxtase de seus representados ao ponto de evocar elementos visuais eróticos. Na temática cristã, duas obras de sua autoria exemplificam com precisão esta característica: as esculturas de Santa Teresa D’Ávila e a Beata Ludovica Albertoni.

Destacamos o conjunto de Santa Teresa, religiosa que, como vimos acima, possuía diversos atributos místicos propensos à exacerbação erótica que se revelou eficaz no trabalho final de Bernini. Na cena esculpida – que representa a visão do êxtase da Santa, a começar pelo controverso olhar do anjo mirando a jovem religiosa logo abaixo de si, em nítida expressão de poder, intimidade e impetuosidade; passando pelo gozo deliberado de Teresa, com seus olhos semicerrados e a boca aberta, lânguida, num semblante que denota intenso prazer; e ainda considerando a contorção dos corpos, os drapeados em sulcos profundos, variação de entrada de luz e movimentações agitadas, sempre denotando as sinuosidades dos corpos – tudo isso nos remete a uma cena que transcende a ascese espiritual e evoca a experiência sensorial e carnal da fé.

Neste sentido, o simbolismo místico só podia ser observado através das visões e experiências sobrenaturais dos representados, não comunicáveis por via direta. As obras transcendiam uma imitação realista ou uma imaginação romantizada destes fenômenos, mas procuravam encarnar encontros reais com Deus, permitindo uma liberdade de representação até então ímpar na iconografia cristã.

Posto isso, passaremos à análise destes aspectos nos exemplares selecionados para este estudo, sobretudo no que concerne às características heroicas e eróticas das obras.

¹⁴ SEBASTIÁN, Santiago. **Contrarreforma y barroco**. Madrid: Alianza Forma, 1981. p. 61.

¹⁵ Id. Ibid. p. 61.

ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS

A obra dos artífices brasileiros, na maioria mestiços e de origem humilde, não pode ser analisada fora da realidade social à qual pertenceram, com suas idiossincrasias e devassidões. Esta afirmação não é uma novidade. Há mais de cinquenta anos já foram elaboradas algumas das análises pioneiras que nos permitem desdobrar a questão, destacando-se as teorias de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

O primeiro com sua clássica obra *Casa Grande e Senzala* (1933)¹⁶, relata a sexualidade ignorada pelos cronistas do passado, deslocando o foco da história para as relações e contradições oriundas do contato entre brancos e negros escravizados. O segundo, com sua tese *Visões de Paraíso* (1958)¹⁷, denota o quanto o colonizador latino cria estar diante do Éden que generosamente se oferecia ao conquistador, o verdadeiro Paraíso Perdido, em que se misturavam o gosto da pecúnia, dos prazeres e a devoção cristã.

Pardos, negros, ex-escravos, filhos de escravos ou, ainda, brancos provenientes das classes sociais mais baixas da sociedade portuguesa, estes homens estiveram em diversos episódios unidos através de suas organizações em bandeiras de ofícios e irmandades¹⁸; noutras vezes, se puseram em posições antagônicas, devido à disputa por espaço no Rio de Janeiro. A professora Marcia Bonnet cita como exemplo um litígio ocorrido entre 1759 e 1761, que opôs marceneiros e entalhadores. O processo foi movido pelo Mestre Marceneiro Manoel da Costa Carvalho contra o Mestre Entalhador Francisco Félix Cruz, que supostamente estaria exercendo ilegalmente o exercício de marceneiro¹⁹.

Sobre os desvios e transgressões morais no meio da população de fregueses cristãos do Rio de Janeiro no final do século XVIII, um Padre Visitador denunciava:

A rebeldia é transcendente por todos os Fregueses e por este motivo não só os Párocos, mas também as Igrejas padecem a falta dos seus renditos. É igual a falta de respeito aos Ministros Eclesiásticos, porque favorecidos e instruídos os Povos pelos Ministros Seculares com os recursos da Coroa,

¹⁶ FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003. 48ª ed.

¹⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão de Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 2000.

¹⁸ No caso específico das irmandades, confrarias e ordens terceiras, a disseminação das mesmas ajudou a perfilar as características da sociedade colonial, pois elas representavam os anseios de seus irmãos, algumas sendo distinguidas pelos ofícios dos seus membros (inclusive ofícios que interessam ao nosso estudo, como “imaginário”, “entalhador”, “escultor” etc.), cor, posição social etc. Àquelas, adicionamos a Santa Casa de Misericórdia, primeira irmandade a se constituir no Rio de Janeiro. E a primeira dedicada aos atendimentos médicos hospitalares dos fiéis. Ver: CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro setecentista**: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 214.

¹⁹ BONNET, Márcia C. Leão. **Entre o artifício e a arte**: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009. p. 67.

e protestando-lhes os Provimentos, muito principalmente na causa do concubinato, têm dado provas autênticas de que também não devem temer a censuras, ou justa ou injustamente pelos Ministros Eclesiásticos, porque os concubinatos são sem número: e se o Pastor os repreende, chove sobre ele a acusação, a intriga, a descompostura, a desfeita pública e particular e, em fim, é havido como individuo de pouca ou nenhuma reputação. Se o Visitador tem conhecimento destes males, e os procura corrigir na forma da Constituição e do Regimento que lhe é dado, o mesmo lhe fazem.²⁰

Estas são as palavras de Monsenhor Pizarro e Araújo quando da entrega de suas visitas pastorais ao Bispo do Rio de Janeiro, D. José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castelo-Branco, em 1795. Ratificados pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, os desígnios tridentinos, feitos através das sobreditas visitas, eram tarefas de grande responsabilidade e deveriam ser realizadas pelo Bispo ou funcionário eclesiástico de total confiança do mesmo.

Como não podemos deixar de notar, é nítido o desabafo de Pizarro a respeito da conduta moral dos fregueses nas paróquias em que cumpriu seu expediente. Neste sentido, configura argumento pacificado a alegação de que a sexualidade presente na sociedade do Brasil colonial possui relação diacrônica com a moral cristã e a vigilância perene da inquisição, instituída no concílio de Trento. Esta, para além da defesa do catolicismo, persuadia a população no plano da moral familiar e sexual.

Analisar a sexualidade velada nos corpos nus e seminus dos santos produzidos pelos artistas da colônia é, portanto, uma tarefa complexa, que envolve a justaposição da influência da iconografia europeia, já abordada no item anterior, com o temperamento dos santeiros dos trópicos, produtos de uma civilização completamente diferente das metrópoles europeias. Neste sentido, selecionamos três exemplares escultóricos de São Sebastião e São Manuel a fim de destacar suas particularidades e denotar as características iconográficas e formais que podem remeter a um heroísmo e erotismo, mesmo que latente.

São Sebastião foi um mártir militar romano, tendo sido executado em 286 a mando do imperador Diocleciano (284-305) no período denominado a 'Grande Perseguição'. Considerada uma das mais sangrentas perseguições aos cristãos no Império Romano, consistiu numa série de éditos em que revogavam os direitos legais dos cristãos e exigiam que estes cumprissem as práticas religiosas tradicionais. Muitos foram destituídos de cargos públicos, outros foram executados e diversas igrejas destruídas. São Sebastião é representado na maioria das vezes despido, amarrado a um tronco de árvore e sofrendo o martírio das flechas.

²⁰ Apresentação das Visitas Pastorais no Rio de Janeiro, feitas por Monsenhor Pizarro ao Reverendíssimo Sr. Bispo José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castelo-Branco em 1795. In: ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. **O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro**. Rio de Janeiro: Inepac, 2008. Tomo I. p. 27.

Já São Manuel era um cristão persa, enviado pelo seu rei como embaixador junto ao imperador romano oriental Juliano, o Apóstata (361-363). Intelectual, o imperador ficou conhecido por tentar harmonizar a cultura e justiça com antigos valores da religião pagã, já superada pelo cristianismo, aceito e até incentivado desde Constantino (306-337). Manuel acabou executado pelos soldados romanos diante da recusa em renunciar o Cristianismo, sendo espetado por um cravo de ferro em cada lado do peito e outro atravessando a cabeça. É representado despido e amarrado a um tronco de árvore, cravejado no peito e ouvidos.

Esclarecidas as biografias dos mártires, iniciamos nossa análise com um exemplar de São Sebastião (Fig.1) em madeira policromada (altura: 87cm), encontrado na Matriz Nossa Senhora da Conceição de Resende, no sul do estado do Rio de Janeiro.



Fig.1: São Sebastião. Madeira policromada e dourada. Igreja Santo Antônio – Resende/RJ.

Consideramos este, dentro da nossa seleção, o trabalho que mais apresenta influências formais e iconográficas da obra matricial do italiano Andrea Mategna, já citada no nosso estudo. Herói resiliente e piedoso, o soldado romano está, em ambas as obras, amarrado no antebraço, com um perizônio que encobre quase toda a coxa; pernas em posição de báscula; acabamento anatômico apurado, denotando sua musculatura bem delineada e equilíbrio dos volumes, constituindo em dois ótimos exemplares do heroísmo supracitado no item anterior.

O que os difere, porém, e dá base à nossa argumentação, é a sedução dos movimentos do exemplar fluminense. Herói puro, firme na renúncia à própria vida em nome da fé, o Sebastião de Mantegna está com os braços para trás do corpo e dobra muito moderadamente sua cintura e seu pescoço, denotando a dor do martírio e a súplica aos céus pela redenção. Já o Sebastião de Resende não está em frente a monumentos clássicos, mas amarrado a um tronco, como se tornou habitual ser ilustrado.

Ele apresenta uma báscula muito mais saliente, que interfere tanto na contorção de sua cintura, que se dobra mais, quanto no estímulo a outros movimentos discretamente sensuais, como seu braço esquerdo, que se ergue fazendo a mão tocar o próprio peito, em gesto antinatural para um homem perfurado por várias flechas, e seu pescoço, que completa e equilibra a contorção iniciada na cintura. Seu semblante piedoso e sereno, não obstante, arremata o caráter de nobreza e santidade do representado.

Tomemos, em seguida um exemplo de outra escultura da mesma invocação (Fig. 2), esta encontrada na Matriz Nossa Senhora da Conceição de Paty do Alferes, no Vale do Café Fluminense, feita em madeira policromada (altura 95cm).



Fig.2: São Sebastião. Madeira policromada. Igreja Nossa Senhora da Conceição Paty do Alferes/RJ.

A peça é de fatura popular. Logo, não apresenta o mesmo equilíbrio e proporções ideais clássicas da peça anterior. Ao contrário, nosso Sebastião em questão é uma figura esguia e ascética, com contorções antinaturais no pescoço e no braço direito, quase deslocado para ser amarrado ao tronco. Não obstante, mesmo nesta figura anticlássica, que refuta o ideal heroico que consagrou a iconografia do soldado martirizado, o representado é colocado numa situação de nudez exacerbada, com seu perizônio aberto e expondo quase todo o quadril e perna direitos. Além disso, percebemos um patetismo exagerado no semblante, em

contraposição ao corpo seminu delineado músculo por músculo, num requintado acabamento anatômico que se insinua como se fosse o elemento principal do conjunto.

Nosso último exemplo é uma imagem de São Manuel em madeira policromada; altura 76cm; encontrada em Conservatória – distrito de Valença – Vale do Café Fluminense (Fig.3). Sua escolha foi feita em função da obra apresentar uma justaposição dos exemplos anteriores: o mártir não possui a mesma nobreza heroica do primeiro, mas também não é uma representação anticlássica, como a segunda. Ao contrário, ainda que não possua um grande detalhamento anatômico, os volumes são equilibrados e a proporção segue os ideais naturalistas.

Contudo, o que destacamos neste exemplo é a contemplação mansa e voluptuosa do Santo; Manuel parece não sentir dor e menos ainda estar desfalecido. Ele se contorce, oferecendo seu abdome e sua perna em báscula invertida, numa cena de transe espiritual em plena martirização.



Fig.3: São Manuel. Igreja Santo Antônio. Valença/RJ

CONCLUSÕES

Como pudemos verificar neste estudo, que se configura numa abordagem inicial sobre o tema, o heroísmo e o erotismo foram recursos tácitos aplicados nas obras de arte sacra após a contrarreforma, enquanto ferramentas para produzir o deleite e o deslumbramento dos fiéis. A Igreja, financiadora desta campanha de afirmação do culto às imagens, através da ratificação da função medianeira dos santos após o Concílio de Trento (1545-1563), incentivou ou ao menos não prejudicou a liberdade dos artistas no que tange ao deslumbre provocado por certos recursos visuais.

Neste sentido, destacamos alguns deles:

a) Nudez

Como vimos, Andre di Mategna e Michelângelo ajudaram a construir um perfil de herói, baseado na iconografia pagã clássica dos deuses greco-romanos. A nudez é parte imanente desta construção, pois reforça a beleza ideal do corpo humano, a força, a bravura, a coragem e a nobreza do representado.

b) Contorção antinatural para um momento de martirização

Legado do maneirismo e barroco, o esquema de contorção dos corpos representa um episódio impar na história da arte. Mais que antinaturais, as contorções dos corpos refutam o ato de sofrimento da martirização e denotam a volúpia de gestos suavemente erotizados.

c) Semblante de dor muitas vezes remete ao ato sexual

É pertinente nos lembrarmos do exemplo aqui destacado do êxtase de Santa Teresa de Bernini, onde a sua transe provoca expressões de gozo, como que numa experiência mística prazerosa, permeada de sexualidade. Estes semblantes sensualizados se repetem, em menor escala, nas três obras brasileiras aqui destacadas.

d) Abertura do perizônio

Para além dos exemplos aqui destacados, é muito comum o perizônio de São Sebastião e São Manuel permitir aberturas que relevam uma nudez quase completa dos mártires.

e) Volúpia e detalhamento da anatomia

O acabamento anatômico apurado, revelando detalhes do corpo humano, como músculos, veias, tendões etc., somado à sedução dos gestos, muitas vezes delicados, outras vezes violentos, permite uma contemplação maior da beleza naturalista ideal, numa atitude humanista que reforça a sexualidade dos heróis martirizados.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro. Rio de Janeiro: Inepac, 2008. Tomo I.

BONNET, Márcia C. Leão. Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

CAVALCANTI, Nireu. O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003. 48ª ed.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Visão de Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 2000.

MÂLE, Émile. El Arte Religioso de la Contrarreforma. Madri: Ediciones Encuentro, 2001.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. A Imagem Religiosa no Brasil. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais e Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SEBASTIÁN, Santiago. Contrarreforma y barroco. Madrid: Alianza Forma, 1981.

VAINFAS, Ronaldo (org). História sexualidade no Brasil. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

WEISBACH, Werner. El barroco, arte de la Contrarreforma. Madrid, Espasa Calpe, 1948.