



voltar



página inicial



imprimir



bibliografia

O sexo dos santos: gênero e desigualdade em Pierre e Gilles

Maria Cristina C. L. Pereira¹(UFES), Fabrícia A. T. Carvalho²(UFRJ)

Na esteira da arte pop, no fim da década de 70 surge na França uma dupla de artistas que se tornaria uma referência naquele meio artístico-cultural-publicitário. Mais que referência, poderia-se falar em um emblema dessa cultura "pop"¹, a começar pela própria imagem que a dupla fornecia de si mesma, com a criação de uma mitologia que explicava a formação dessa "associação artístico-amorosa"² que pouco devia aos contos de fada:

*Nos conhecemos em uma festa em Paris. Pierre era fotógrafo e Gilles era pintor; nós nos amávamos e nos tornamos inseparáveis. [...] éramos diferentes e complementares. Nos entendíamos tão bem que pouco a pouco nossos dois trabalhos se misturaram para constituir um único. Nos sentíamos muito melhor assim, tudo era mais natural, nos divertíamos mais e descobríamos muitas coisas novas. Não podíamos mais trabalhar separados, nossa vida e nosso trabalho foram reunidos.*³

Sempre reunindo fotografia e pintura, sem estabelecer hierarquias entre elas, Pierre e Gilles criaram não só obras de arte, que tomariam lugar em galerias e museus, mas também trabalhos para a "indústria cultural": peças publicitárias, capas para discos, capas para revistas. Em geral, as fotografias de Pierre, tiradas em um cenário cuidadosamente preparado, são retocadas a mão por Gilles, de maneira tal que torna-se difícil distinguir onde termina o trabalho de um e começa o do outro. E o resultado são sempre tiragens únicas.

Trabalhando frequentemente com séries temáticas - "Retratos de mulher", "Criação do mundo", "Garotos de Paris", "As choronas", "Os naufragos", "As crianças do Laos", "À beira do Mekong", "Os garotos japoneses", "Os belos delinquentes" ou "Os prazeres da floresta" - em 1987 eles iniciaram uma dedicada aos santos. Os primeiros trabalhos foram expostos na Galeria Samia Saouma, em Paris, em 1988, mas a série prossegue até pelo menos 1996, totalizando por ora 48 trabalhos⁴. Ao lado do Cristo e da Virgem, representados cada um três vezes, encontram-se santos bíblicos (os apóstolos Pedro, Tiago, João e André, além de Maria Madalena, Lázaro, Estevão e Miguel Arcanjo), santos e mártires dos primeiros tempos do cristianismo (Blandina, Pierre Marie Chanel, Marcel de Châlon, Sebastião, Jorge, Ágata, Bárbara, Sebastião, Viviane, Luzia, Agostinho e sua mãe Mônica, Simeão, o Estilista, e Martinho de Tours), da Idade Média (Escolástica, Colombano, Gilles, Francisco de Assis, Clara, Joana d'Arc, Roque, Gertrude, Rita, Lydwine de Schiedan e Yves de Tréquier) da época moderna (Francisco Xavier, Martinho de Porres, Luís Gonzaga, Rosa de Lima, Pascual Baylon e Vicente de Paula), e até mais recentemente, do século XIX (Marie MacKillop - australiana aspirante à santa, João Bosco, Domingos Sávio, Teresa de Lisieux, Pierre Julien Eymard e Pierre Borie).

Essa série é a mais numerosa da produção dos dois artistas, o que mostra, de um lado, seu interesse por temas tirados do cristianismo⁵ - e aí poderíamos acrescentar outras obras, inspiradas na Gênese ou na doutrina cristã, como a criação de Adão e Eva, o Purgatório, o Diabo, o Éden, o Anjo ferido - e de outro lado, o sucesso da série junto ao público. É importante ressaltar, entretanto, que além do cristianismo, Pierre e Gilles trabalharam com outras religiões, como o Hinduísmo, e com personagens tiradas da mitologia greco-romana. Mas é indiscutivelmente o cristianismo o mais presente. Os artistas encontraram aí um campo bastante fértil, fazendo jus à profusão dos santos cristãos.

Além disso, com essa série, Pierre e Gilles obtêm uma relação particular entre seus modelos e aqueles a quem estes representam. De fato, como é de costume na obra da dupla, grande parte desses modelos são personalidades conhecidas, principalmente do meio musical. Ou seja, são "estrelas", como os cantores Nina Hagen e Lio. Ou ainda artistas plásticos, como Christian Boltanski e os próprios Pierre e Gilles, autorepresentados em tanto que seus santos patronímicos. Como já observava Jean-Claude Schmitt, os santos, verdadeiras "estrelas" do universo cristão, possuem elementos em comum com os cantores, atores, artistas, "estrelas" da nossa sociedade de espetáculo, sobretudo no que

diz respeito à reação do público/fiéis⁶. E Pierre et Gilles são conscientes disso - bem como das transformações que isso acarreta:

*As estrelas são como os santos [sont à l'image des saints]. Nós sonhamos com Marilyn, Bruce Lee, Elvis... A vida deles nos toca, ela é tão bela e perfeita, mas também tão verdadeira e cruel. Os santos nos fazem sonhar, eles vivem algo de diferente, se comunicam com algo que é invisível para nós, sua imagem é importante, ela é sempre recriada de forma diferente através do mundo e dos tempos.*⁷

A composição das imagens, do cenário à pose e ao figurino dos modelos, faz lembrar imagens bastante populares: os cromos, os "santinhos" de primeira comunhão. É nesse acervo de imagens que fazem parte da mentalidade coletiva, da herança católica, que os dois artistas vão se inspirar. O olhar que em geral desvia-se do espectador para fixar uma realidade que está além da imagem; a textura lisa do corpo das personagens e de suas roupas; as cores; o caráter artificial do fundo da imagem, povoado de nuvens, estrelas, flocos de neve, flores e raios de luz, tudo isso lembra tais cromos pintados. Mas há aqui um certo "exagero" na representação. O contraste entre a ausência de expressão e a teatralização das imagens atinge graus mais elevados que nas imagens populares que inspiraram a série. Sobretudo porque ele é voluntário, buscado. As fotografias-pinturas de Pierre e Gilles são voluntariamente artificiais, jogando com uma certa linguagem kitsch, ou até mesmo camp, que as demarca da "inocência" dos "santinhos".

Mas não é somente nos aspectos formais que há um certo distanciamento entre as fotografias-pinturas de Pierre e Gilles e as imagens que lhes serviram de inspiração/referência. Podemos observar mudanças também no próprio conteúdo iconográfico dessas imagens. À primeira vista, tais mudanças não são perceptíveis. Os santos são em geral representados com os atributos que lhes são característicos, segundo a tradição cristã: seja menções ao tipo de martírio que sofreram, como no caso de São Sebastião, São Pedro ou Santa Ágata; às roupas que portavam, como no caso de Joana d'Arc; ou objetos que portavam, como a vassoura de São Martinho de Porres, o "irmão vassoura". Enfim, observamos que são imagens que foram nutridas e que nutrem o imaginário popular a respeito destes santos.

Entretanto, se observarmos para além dessas características básicas, e sobretudo no que concerne os santos homens, podemos remarcar uma certa leitura particular efetuada pelos artistas. E que diz respeito à sua sexualidade e à cultura em que estavam inseridos, a cultura gay. Podemos citar, por exemplo, a presença de um dos principais "ícones" dessa cultura, e representado por duas vezes: São Sebastião⁸. Ou ainda a frequente androginia desses santos - muito mais no caso dos homens que das mulheres, como discutiremos mais adiante.

É certo que, no que diz respeito à androginia, isso não é uma exclusividade desses artistas. A própria Igreja possui exemplos dessa ambivalência, como se pode ver no grande número de santos e santas travestidos⁹. Mas na obra de Pierre et Gilles a androginia é presente mesmo lá onde não haveria lugar para ela. Ela é utilizada para caracterizar santos que não são travestidos. É o caso, por exemplo, da imagem de São Yves de Tréguier¹⁰: além de ressaltar a semelhança com o Menino Jesus - já como uma primeira espécie de travestimento - Pierre et Gilles marcam o corpo do santo de elementos dos dois sexos, conjugando um pênis com uma cintura e um quadril arredondados, femininos. Outro exemplo, ainda mais marcante é a imagem de Lázaro, amigo de Cristo e por ele ressuscitado, segundo o Evangelho de São João¹¹. Lázaro, imberbe, possui os cabelos longos e lisos, escovados¹². Ele é mostrado emergindo da tumba, como de costume na iconografia (apenas observando-se a ausência do Cristo e das suas irmãs), enrolado em um lençol mortuário. Seu corpo é descoberto à altura dos músculos pectorais, que ganham um volume que nos faz pensar em seios femininos. A esse aspecto andrógino, onde parece prevalecer o lado feminino, vem somar-se um elemento eminentemente masculino, fálico mesmo. Trata-se do próprio santo que ressuscita. Sua ereção da tumba é bem marcada pela imagem, ele é absolutamente vertical. Mais ainda, o lençol que envolve seu corpo faz dele um volume único, fálico¹³. E as pregas do lençol contribuem para essa similitude. O próprio tórax de Lázaro, se excluirmos a cabeça, reforça também essa semelhança, parecendo-se a uma glândula.

Observamos também um homoerotismo latente no conjunto dessa série - sempre em relação aos santos homens. Isso é demonstrado na própria escolha de modelos do tipo efebo ou do tipo "mediterrânico", mais ao gosto dos gays franceses¹⁴, como se pode ver nas imagens realizadas em 1991 de Salvatore (Agostinho e Luís Gonzaga) e de Hamid

(Estevão). E também na nudez frequente dos santos: oito deles são parcialmente desnudos¹⁵. É São Sebastião, na versão de 1987¹⁶, que possui uma nudez mais "homoerotizada" - e não por coincidência trata-se de uma das imagens mais reproduzidas em publicações gays. Em princípio, esta imagem não se afasta da tradição iconográfica católica, mostrando o santo de peito nu amarrado a um tronco¹⁷. Mas ela não se afasta tampouco de um ideal de beleza gay, aquele do efebo "mediterrânico": São Sebastião (o modelo árabe Bouabdallah) é jovem, imberbe, e possui um corpo bem torneado. Ele está quase despido, a não ser pela faixa de pano que sublinha essa nudez. Sua atitude é de entrega, os braços levantados e amarrados por uma simples trepadeira de rosas vermelhas ao tronco da árvore. Seu torso é atingido por duas flechas, mas sem derramar sangue. O clima de erotismo é bastante forte, sem igual no restante da série dos santos. Essa imagem faz jus, sem dúvida, à posição ocupada por São Sebastião no imaginário gay, interpelado pelo tipo de martírio penetrante ao qual o santo foi submetido, e sensível em geral a fantasias do tipo sado-masoquista¹⁸.

Podemos citar também os gestos e poses dos santos considerados pouco "viris" pela norma heterossexual vigente, como o gesto de segurar a cabeça de Santo Agostinho; de mostrar a perna com as chagas, de São Roque; ou a postura dos pescadores e futuros apóstolos João e Tiago. E sobretudo a imagem que mostra São Domingos Sávio¹⁹. Este santo é representado junto com São João Bosco, que o havia recolhido em uma de suas instituições que mantinha para jovens carentes. Pierre e Gilles criam aí uma imagem que permite uma leitura bastante ambígua. Os dois santos italianos são representados quase como um casal heterossexual - e não qualquer um, como veremos em seguida. Domingos Sávio, todo de branco, traz na cabeça uma coroa de flores, também brancas. Ele tem as mãos unidas na frente do corpo, em um gesto de oração que é mais típico das mulheres, notadamente da Virgem, como podemos ver em duas imagens desta série. Quanto a João Bosco, ele está vestido com uma batina negra e exhibe em torno da cabeça uma auréola cruciforme formada por pombas, em uma referência bastante explícita ao Cristo. Se a aproximação entre Bosco e o Cristo não é comum, a devoção de Sávio à Virgem é bastante conhecida. Ele se consagrou no dia em que se começava a comemorar a festa da Imaculada²⁰, e mais tarde fundou uma congregação com esse nome. A aproximação iconográfica deste santo com a Virgem é assim facilmente justificável. O par formado pelos dois santos evoca então o par por excelência da doutrina cristã: a Virgem e o Cristo. Mas por trás desse esquema de referências, como que de certa forma o legitimando, não se pode perder de vista que se trata de dois homens. As características femininas de Domingos Sávio não buscam de maneira alguma eludir isso. Não se trata de um pastiche da Virgem. Mas sim, de uma referência, voluntária ou não, à visão estereotipada da qual os homossexuais masculinos são alvo na sociedade ocidental. A Domingos Sávio caberia o papel feminino, passivo - mais condizente também com sua idade: embora a imagem não faça menção, sabemos que o santo morreu aos quinze anos. E a João Bosco o papel masculino, mais ativo e protetor, como sua postura o mostra.

Assim, a união gay mais ou menos explícita exibida nessa imagem é como que legitimada através de seu paralelo com o par Cristo-Virgem. A inscrição no filactere estilizado na parte inferior da imagem, na frente de Domingos, além de se referir evidentemente à Virgem, pode também comentar essa união: "Invulnerati", invulnerável. Poderíamos ver aí reforçado, ou mesmo explicitado, um ato de militância gay da parte dos dois artistas. Não se pode esquecer que no momento em que a imagem foi feita, 1996, as discussões na França sobre os casamentos gays, os atualmente chamados pactos civis de solidariedade - "PACS", já estavam sendo discutidos. Além disso, é importante lembrar que a dupla possui um relação importante com o meio gay francês, elaborando por exemplo capas para algumas das suas mais importantes publicações, como as revistas *Gai Pied*, *Gay Times*, *illico*, *Idol* e *Têtu*, entre outras. De qualquer forma, mesmo que não se tratasse de um ato militante, a união gay é algo que faz parte não só da realidade, do cotidiano de Pierre e Gilles mas também de sua arte, como se vê em uma auto-fotografia-pintura de 1992, "Os recém-casados", em que há de fato um pastiche de uma imagem de casamento heterossexual: Gilles posa de noiva com um enorme laço de fita na cabeça e um vestido longo de tule²¹. Mas a imagem de 1996 é bem mais sutil e, poderíamos mesmo dizer, mais séria. Talvez o momento histórico em que ela foi realizada explique em parte essa diferença.

Enfim, não há dúvidas de que no que tange à parte masculina da série dos santos, a cultura gay na qual estão inseridos Pierre e Gilles é bastante marcada. Os próprios artistas são conscientes disso e não procuram disfarçá-lo - assim como não escondem sua própria homossexualidade. Como eles explicam em uma entrevista a um jornalista espanhol: "Gostaríamos que nossas obras agradassem a todo mundo, mas não podemos evitar de ter

uma certa sensibilidade e de conectar especialmente com a comunidade gay"²². Como conclui Dan Cameron, curador da primeira retrospectiva americana de Pierre et Gilles, os dois artistas criaram um universo visual "indefectível e delirantemente gay"²³.

A distinção que estabelecemos por diversas vezes ao longo deste trabalho entre os santos e as santas não é de modo algum desnecessária. Ela é bastante marcada no trabalho da dupla de artistas - a começar mesmo pela quantidade de imagens: 27 homens e 16 mulheres. Mas a diferença mais significativa diz respeito à maneira como os dois sexos são tratados dentro desta série de imagens. A ambiguidade, a androginia observada na representação dos santos homens é muito menor em relação às mulheres. É certo, porém, que os artistas tiveram o cuidado, premeditado ou não, de incluir algumas santas conhecidas por seu travestismo, como é o caso de Joana d'Arc²⁴, que sempre se vestia com roupas masculinas, e de Afligida²⁵, que ganhou uma barba para escapar à cobiça dos desejos masculinos. A representação dessas santas, porém, é menos andrógina que sua lenda - e menos andrógina também em comparação a muitos de seus companheiros do sexo masculino nesta série.

No que concerne Joana d'Arc, é importante lembrar que mesmo em se tratando de um "ícone" lésbico, ela não possui o mesmo alcance que tem São Sebastião em relação aos gays. Isso se verifica já na própria França - muito provavelmente ajudado por sua utilização como símbolo nacionalista, em especial pela extrema direita. Mas a santa medieval que comandou exércitos e ganhou batalhas, sempre se recusando a vestir roupas "femininas" não deixa de interpelar as lésbicas. Pierre e Gilles retratam-na, mais uma vez, de acordo com a iconografia tradicional: cabelos curtos, vestindo uma armadura e com espada à cintura. Apesar destes atributos que fazem dela uma figura andrógina, não percebemos a mesma referência a uma sensibilidade homossexual que havia na imagem de Sebastião. O rosto da santa demonstra claramente uma fragilidade, que é reforçada pelo contraste com a armadura, bem maior que ela. Talvez a própria ambiguidade da posição dessa santa naquilo que talvez poderíamos chamar de cultura lésbica possa explicar tal diferença.

Quanto à Afligida, vemos uma grande mescla de elementos dos dois gêneros, de maneira quase caricatural, levada aos extremos: a grande barba somada ao vestido bordado. Neste caso, há um predomínio de atributos tradicionalmente característicos do gênero feminino: além do vestido, os sapatos e as jóias. Ou seja, mesmo aí onde a androginia é inevitável, há um maior número de características do "verdadeiro" gênero.

Nas ciências sociais o termo gênero significa a divisão dos sexos que foi imposta socialmente e que é fruto de um processo cultural que separa homens e mulheres baseando-se na diferença biológica e procriativa da mulher²⁶. Os pares de opostos - masculino/feminino, alto/baixo, seco/úmido, direita/esquerda, público/privado - parecem ser dados pela natureza e promovem a existência destas diferenças ao mesmo tempo em que as tornam naturais. Assim, a suposta diferença entre os sexos é naturalizada, enquanto que esta mesma natureza contribui para a perpetuação desta distinção. Desta forma, a divisão entre os sexos parece estar na "ordem das coisas, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável"²⁷.

A diferença entre os gêneros foi assimilada e sustentada pela divisão sexual do trabalho, que separava homens e mulheres em categorias mútuas e exclusivas²⁸. A partir desta separação as mulheres deveriam evitar qualquer característica masculina e os homens, por sua vez, deveriam reprimir qualquer referência feminina. Entretanto, a divisão entre os sexos não nasceu nesta separação sexual do trabalho, pois estava presente nas atividades religiosas, rituais e sociais que antecediam esta visão pré-capitalista²⁹. A atribuição de papéis para as mulheres e para os homens já aparecia desde a época clássica em tarefas como negociar o casamento, preparar a casa para uma festa, tomar a palavra ou calar em lugar público, ser corajoso ou piedoso.

Guardando as devidas especificidades, podemos dizer que a ordem social vigente na sociedade ocidental foi construída e está alicerçada na primazia do homem sobre a mulher, tendo como orientação para os atos sexuais a heterossexualidade. Esta organização social tornou-se heterossexual tendo por base a explicação de que era necessário garantir a reprodução para manter a sobrevivência do grupo, criando para isto um sistema de referência no qual são amalgamados na mulher tanto a maternidade, como se fosse algo inevitável, quanto a "feminilidade", ressaltada quando uma mulher fosse mãe. Dessa forma uma mulher só se tornaria "mulher" através da intervenção masculina, ou para ser mãe ou para ser vista como feminina. As mulheres na ordem heterossexual podem ser definidas

como sendo apenas um "apêndice dos homens"³⁰. O que garantiria ao homem esta posição é a suposta supremacia biológica construída e naturalizada socialmente. Por terem sido educados dentro desta ordem, os gays também interiorizam-na e reproduzem-na. A visão de mundo dos gays continua garantindo a supremacia masculina em detrimento das mulheres.

Pierre e Gilles não escapam a isso, eles não colocam verdadeiramente em questão a ordem heterossexual vigente. A dicotomia entre os gêneros continua prevalecendo em seu trabalho. Há uma abertura em relação aos homens, com a inserção de uma alternativa de um estilo de vida - gay -, mas sem que o mesmo ocorra em relação às mulheres. Elas são ainda Mulheres, Heterossexuais, Mães, Santas ou Pecadoras arrependidas. A "feminilidade" ainda é de praxe.

Vê-se aí reproduzida uma tendência que é recorrente na sociedade, de invisibilidade das mulheres homossexuais. Um bom exemplo para ilustrar essa diferença entre gays e lésbicas é o investimento dos meios de comunicação nas temáticas voltadas para os gays. Em 45 edições, a revista francesa Têtu - "Le magazine des gays et des lesbiennes" -, trouxe apenas cinco com mulheres³¹. A construção de uma identidade homossexual passa apenas pelo referencial masculino.

Assim, vemos que se as fotografias-pinturas de Pierre e Gilles são a expressão de uma estética que coloca em cena uma sensibilidade marcadamente gay, que propõe uma iconografia de santos-homens onde predominam a androginia e as relações homoeróticas, elas não fazem o mesmo com as santas. A desigualdade entre homens e mulheres torna-se aí bastante evidente, restando às mulheres, na tradicional dicotomia de gênero, o papel de "mulher feminina" e, forçosamente, heterossexual.

1 - Doutora em História pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Professora do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Email: mariacristinapereira@yahoo.com

2 - Mestranda em História Comparada no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Email: fabricarvalho@ig.com.br

[2002/TEMA 1](#) | [2002/TEMA 2](#) | [2002/TEMA 3](#) | [2002/TEMA 4](#) | [2002/TEMA 5](#) | [2002/TEMA 6](#) | [2002/TEMA 7](#)

[2002/TEMA 8](#) | [2002/TEMA 9](#) | [2002/TEMA 10](#)

PROCURAR: [por autor](#) | [por título do trabalho](#) | [página inicial](#) 



voltar



página inicial

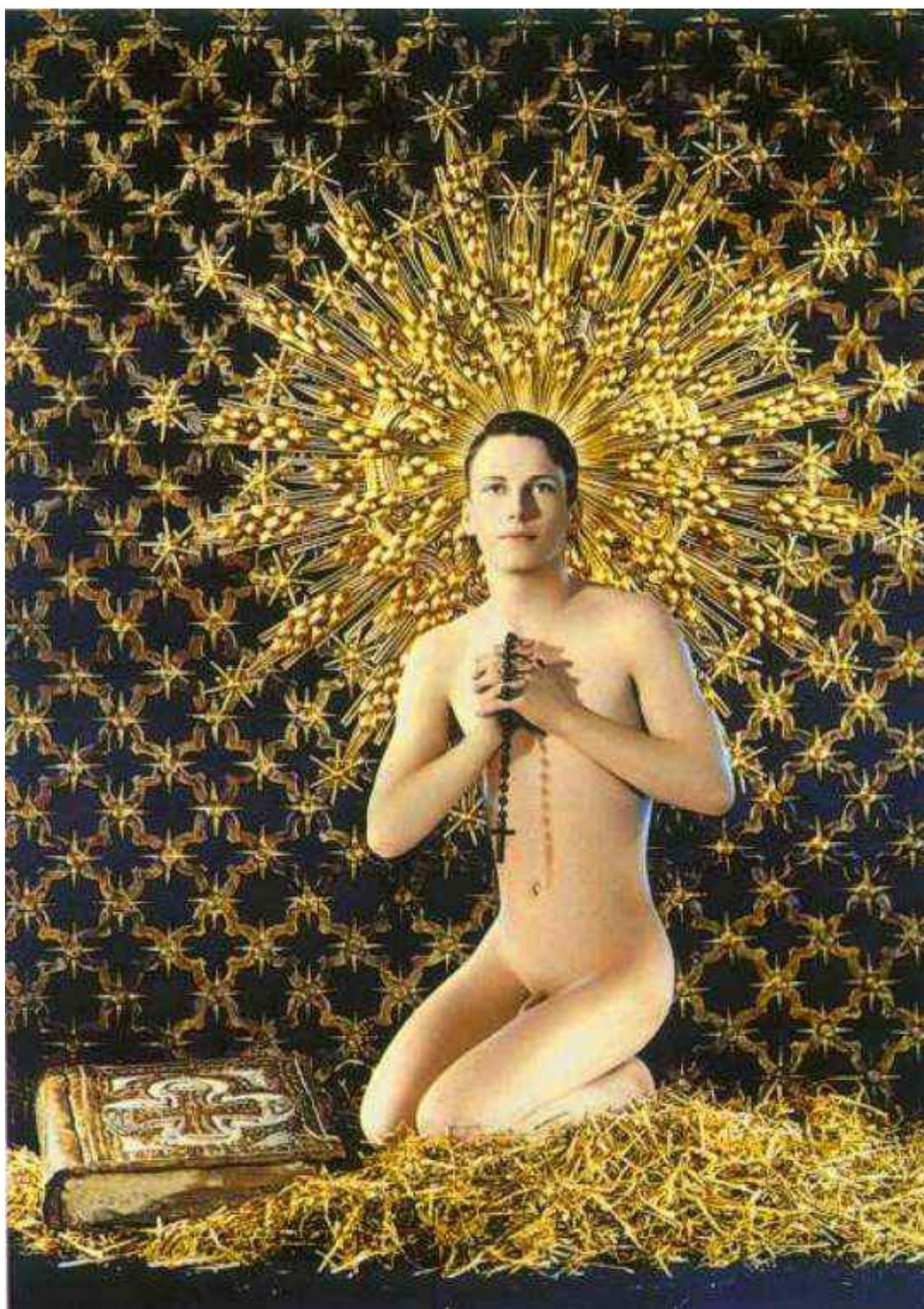


imprimir

O sexo dos santos: gênero e desigualdade em Pierre e Gilles

Bibliografia:

- 1 - Entendida aqui já em um sentido amplo, indo mais além do que o referido movimento artístico anglo-americano das décadas de 50 a 70.
- 2 - Bernard MARCADÉ, "Pierre et Gilles. Ou il n'y a pas de second degré", in: Id et Dan CAMERON, Pierre et Gilles. L'oeuvre complète. Cologne: Taschen, 1997, p. 15-23, p. 15.
- 3 - Pierre e Gilles, entrevista a Laura Masserdotti, in: Virus, Milão, março de 1996. Apud: Bernard MARCADÉ, "Pierre et Gilles. Ou il n'y a pas de second degré", op. cit., p. 15.
- 4 - Apesar da série contar "oficialmente" com 44 trabalhos, existem outras quatro imagens que podem ser agregadas a ela: duas do Cristo, uma da Virgem e uma de São Sebastião.
- 5 - Os artistas fazem questão de lembrar sempre de sua educação católica, e de como respeitam a fé cristã. Entrevista a Pierre Fageolle e Eric Chemouny. Têtu, 9, dezembro 1996.
- 6 - Jean-Claude SCHMITT, "Présentation". In: Id. (dir.), Les saints et les stars: le texte hagiographique dans la culture populaire. Paris: Beauchesne, 1983, p. 5-19, p. 16-19.
- 7 - Pierre e Gilles, entrevista a Laura Masserdotti, in: Virus, Milão, março de 1996. Apud: Bernard MARCADÉ, "Pierre et Gilles. Ou il n'y a pas de second degré", op. cit., n. 11, p. 23.
- 8 - Ver, por exemplo, Dominique FERNANDEZ, "Saint Sébastien, saint tutélaire", in: Le rapt de Ganymède. Paris: Grasset, 1989, p. 149-154.
- 9 - Como por exemplo: Pelágia/Margarida, Marina, Eugênia, Apolinária, Eufrosina, Teodora, Anastácia, Papula e Tecla.
- 10 - Figura 1.



11 - Jo 11, 1-44.

12 - Figura 2.

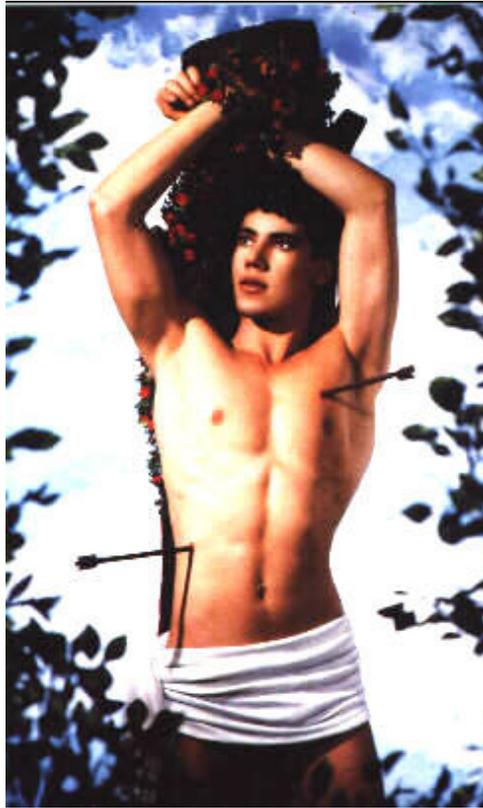


13 - Esse tipo de representação não é inédito. Já no século XI, em um dos capitéis do claustro de Moissac encontramos uma imagem da ressurreição de Lázaro em que há uma clara referência ao aspecto fálico desse milagre. Ver: Maria Cristina C. L. PEREIRA, *Une pensée en images, les sculptures du cloître de Moissac*. Tese de Doutorado, EHESS, 2001, p. 733-737.

14 - Ver, entre os muitos exemplos na literatura, o romance de C. Collard, *Les nuits fauves*. Cyril COLLARD, *Les nuits fauves*. Paris: Flammarion, 1989.

15 - João, Tiago, Pedro, Sebastião, Yves de Tréguier, Simeão o Estilista, Marcel de Châlon e André. Só uma mulher é assim representada, Blandine, mostrada de três-quartos, com as costas nuas.

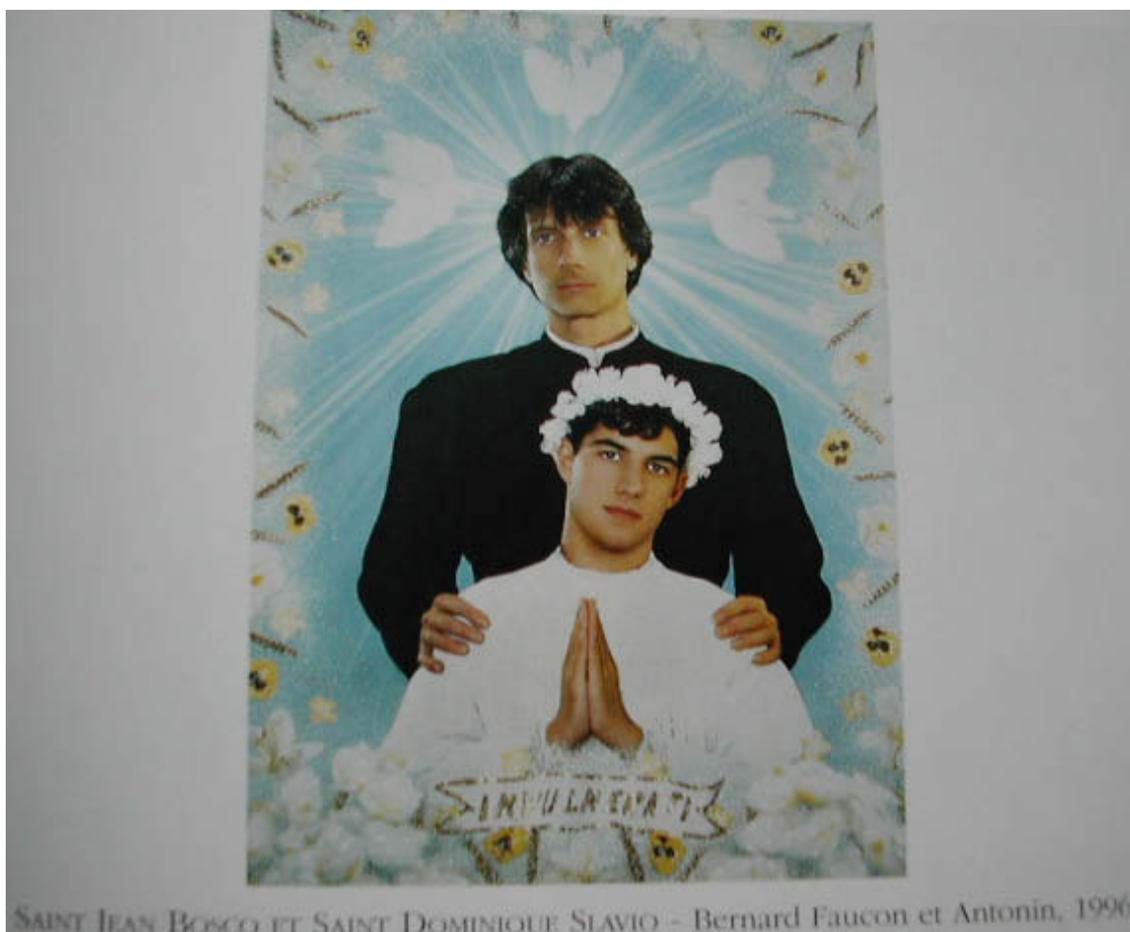
16 - Figura 3.



17 - A segunda imagem, de 1996, mostra apenas um detalhe do santo: sua cabeça aureolada e o pescoço atingido por uma flecha. Essa imagem afasta-se também da tradição ao mostrar um Sebastião com traços marcadamente orientais.

18 - Dominique Fernandez oferece uma outra explicação para o sucesso do tema do martírio de São Sebastião entre os gays (que é ela mesma um exemplo desse fascínio pelo santo): ele interpelaria um sentimento caro aos homossexuais, o "pessimismo hedonista", conjugando Eros e Tanatos, e também a juventude do santo: "Dans le thème de Sébastien, on trouve, portés pour ainsi dire à leur point d'incandescence, les caractères majeurs de ce qu'on pourrait appeler un pessimisme hédoniste: sentiment précaire de l'existence, conscience aiguë de la fragilité des choses et de la brièveté du temps, alliance du funèbre et du voluptueux, abandon à l'extase, sensualité frémissante. L'union de la mort et de l'amour, d'Eros et de Thanatos, n'est-elle pas scellée magnifiquement dans la figure du jeune et beau supplicié? (...) Profiter avidement du temps qui passe, plus vite pour eux que pour les autres (angoisse de vieillir et de se retrouver sans descendance ni compensation pour la perte du pouvoir de plaire); rechercher la volupté mais avec la conscience, alimenté par la mémoire de la persécution, qu'il s'agit d'une aventure qui peut tourner facilement au tragique; ajouter aux délices du plaisir l'excitation du risque: la plupart des gays ont-ils une autre philosophie?". Dominique FERNANDEZ, op. cit. p. 152-154.

19 -Figura 4.



20 - 8 de dezembro de 1854.

21 - Figura 5.



22 - Cultura, Valencia, 3/6/1998.

23 - Dan CAMERON, Pierre Gilles. Catalog. New York: The New Museum of Contemporary Art, 2000.

24 - Figura 6.



SAINTE JEANNE D'ARC - Catherine Jourdan, 1988

25 - Figura 7.



26 - Jonathan N. KATZ, A invenção da hetero sexualidade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996, p. 126.

27 - Pierre BOURDIEU, La domination masculine. Paris: Seuil, 1998, p. 53.

28 - Joan W. SCOTT, "El género: una categoria útil para el análisis histórico", in: James S. AMELANC e Mary NASH. Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporanea. s/l: Alfons el Magànim, 1990, p. 23-56.

29 - Pierre BOURDIEU, op. cit., p. 14.

30 - Margaret SMALL, " Lesbians and the class position of women", apud: Jonathan N. KATZ, op. cit., p. 151

31 - Do primeiro número, em junho de 1996, até junho de 2000.

[2002/TEMA 1](#) | [2002/TEMA 2](#) | [2002/TEMA 3](#) | [2002/TEMA 4](#) | [2002/TEMA 5](#) | [2002/TEMA 6](#) | [2002/TEMA 7](#)

[2002/TEMA 8](#) | [2002/TEMA 9](#) | [2002/TEMA 10](#)

PROCURAR: [por autor](#) | [por título do trabalho](#) | [página inicial](#) 