

Alexandre Santos

# Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião

### Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o Martírio de São Sebastião, tema que mescla a prática religiosa e o prazer erótico. O pressuposto de Georges Bataille de que a religiosidade e o erotismo são construções culturais complementares na busca da superação da finitude e da descontinuidade entre os seres humanos se amplia no que concerne à presença de São Sebastião na arte contemporânea relacionada à imagem fotográfica. O culto implícito à sensualidade do santo soldado na pintura renascentista e barroca torna-se apropriação explícita na iconografia homoerótica no século XX, como se percebe nas traduções do tema assumidamente biográficas nas fotografias performáticas de Yukio Mishima e Luigi Ontani e no filme *Sebastiane*, de Derek Jarman.

### Palavras-chave

Erotismo. Religiosidade. São Sebastião. Fotografia. Cinema.

Alguns temas da história da arte, frequentemente advindos da tradição pictórica ou escultórica, ao serem tratados pela fotografia produzem via de regra uma espécie de tradução do sistema iconográfico do qual descendem. Conforme postulam diferentes autores (COLEMAN, 2004; ROUILLÉ, 2005; FONTCUBERTA, 2010, MORA, 2004), a fotografia é um meio de expressão carregado de ambiguidades, uma vez que articula sutilmente camadas sobrepostas entre o real e a ficção em um jogo que torna inevitável a reinvenção das matrizes iconográficas que lhe servem de inspiração. O Martírio de São Sebastião é um destes temas, o qual ao ser encenado na imagem fotográfica – ou cinematográfica – refaz o estatuto deste sistema imagético justamente por acrescentar elementos autobiográficos ao mito cristão, aspecto que coloca em tensão permanente as relações entre religião, erotismo e produção artística.

A intersecção entre religiosidade e erotismo é recorrente nas manifestações culturais desde a antiguidade mais tardia e, sem dúvida, um dos seus lugares privilegiados é a arte, sobretudo nas culturas cuja religiosidade serve-se do uso de imagens. A própria origem pré-histórica das religiões se sustenta no apreço dado às imagens como substitutas das divindades ou como expressão que ameniza a finitude humana (DÉBRAY, 1993), situação que propicia o amalgamamento de relações intrínsecas entre a produção de imagens, o desenvolvimento da religiosidade e a noção de erotismo.

Segundo Georges Bataille, a origem da humanidade é repleta de passagens existenciais que vão do contínuo ao descontínuo e vice-versa. Contudo, para o mesmo autor, *somos em suma seres descontínuos, ou seja, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível* (BATAILLE, 1987, p. 15). A condição de descontinuidade evoca a nostalgia da continuidade perdida e, em virtude disso, engendra uma obsessão tanto com o que nos relaciona a uma dualidade de acaso quanto com a individualidade perecível que somos. Necessitamos das imagens, do mesmo modo que tentamos suprir a irreversibilidade da nossa condição individual, através do ato sexual. Nesta perspectiva, “erotizamos” o cotidiano assim como “sacralizamos” a nossa existência, pois *a experiência mística, na medida em que temos em nós a força para operar uma ruptura de nossa descontinuidade, introduz em nós o sentimento da continuidade* (p. 22).

O sentido mais primevo da palavra religião vem do latim *religare* e traz a ideia de reconstituir um laço espiritual entre o homem e as forças

incompreensíveis e ameaçadoras da natureza. Nas práticas religiosas antigas se percebe uma aproximação ao sentido do erotismo proposto por Bataille, em um movimento semelhante ao desejo manifesto da maioria das culturas em promover a “ordem” religiosa diante da “desordem” profana. Assim como o ato sexual propõe uma complementaridade entre os seres humanos – constituindo o que chamamos de erotismo em uma simbiose momentânea que destrói a condição da descontinuidade existencial –, também a ritualística religiosa engendra uma fusão simbólica entre o homem e as forças da natureza, apoiada na construção de um espaço delimitado para a prática da fé, o qual rompe com a descontinuidade territorial e afeta toda a comunidade ali circunscrita. *Para a experiência profana, o espaço é homogêneo e neutro: nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa* (ELIADE, 1992, p. 18). Desta forma, a junção entre seres que encarnam o princípio da complementaridade erótica assemelha-se à mesma lógica do ritual religioso, pois em ambos há o desejo da continuidade simbólica. Seja no outro, no espaço constituído para a fé ou na experiência mística que a religião e o erotismo podem delinear.

## O MARTÍRIO DE SÃO SEBASTIÃO

Diferente da exuberância erótica de sistemas religiosos antigos, como o Egito, a Mesopotâmia, a Grécia e a Roma pagãs e, sobretudo, a Índia, no universo cristão as imagens religiosas vinculadas à representação do erotismo são raras, ainda que com o humanismo renascentista elas passem a fazer parte da produção artística ocidental em um contexto que revê os padrões de representação do corpo, em sintonia com o modelo ideal influenciado pelo mundo clássico antigo. A representação do Martírio de São Sebastião encaixa-se nesta categoria, sendo recorrente no Renascimento, período em que o paganismo contamina não somente o interesse dos artistas pelos temas da mitologia greco-romana, mas também oferece referências para a representação das temáticas da liturgia cristã. Nesta perspectiva, torna-se procedente pensar sobre a iconografia religiosa deste santo, bem como sobre as suas diferentes apropriações históricas, inclusive como ícone religioso que adere ao universo cultural homoerótico, principalmente na contemporaneidade artística.

São Sebastião viveu no século III e, como soldado, era tão admirado pelos co-imperadores Diocleciano e Maximiano que estes lhe deram o comando da primeira coorte (Legião de Infantaria). Porém, Sebastião teria usado o uniforme militar com a única intenção de fortalecer o coração dos cristãos, o qual se debilitava com as perseguições (VARAZZE, 2003, p. 177). Os relatos informam que foram muitas as vezes que este soldado se envolveu na defesa dos cristãos, intermediando milagres relacionados à cura de doenças, inclusive de pagãos,

os quais em gratidão se convertiam ao cristianismo. Entre os referidos milagres estaria a cura de um prefeito de Roma, ocasionando a sua conversão à fé cristã. Ações como estas lhe trouxeram grande respeito por parte dos seus seguidores, assim como lhe garantiram fama considerável no mundo romano. Contudo, a benevolência cristã de Sebastião não era bem recebida em uma Roma oficial e majoritariamente pagã.

Quando o seu cristianismo foi denunciado para Diocleciano, Sebastião passa a ser considerado um traidor e é condenado ao martírio. Levado ao campo, ele é amarrado a uma árvore e crivado de flechadas até a morte por um grupo de arqueiros, situação esta que se reverte com a sua ressurreição. Algumas referências na história da arte complementam os desdobramentos da sua história através da personagem de Irene, que curou as suas feridas, permitindo ao soldado que voltasse a Roma e provocasse novamente a ira dos imperadores ao defender suas convicções religiosas. Estes fatos contribuíram para que ele fosse definitivamente condenado à morte com golpes de porretes. O seu corpo foi jogado em uma cloaca e, posteriormente, enterrado nas catacumbas de Roma, onde até hoje está o seu sepulcro.

O Martírio de São Sebastião foi fartamente representado na Renascença européia, de norte a sul, por artistas como Hans Memling, Antonello da Messina, Giovanni Bellini, Sandro Botticelli, Albert Dürer, entre outros. A recorrência da representação do santo, seminu, voluptuoso e andrógino, desde o século XIV foi tolerada pela Igreja, considerando a influência da Antiguidade Clássica e também o fato de que São Sebastião era padroeiro das pestes, pois simbolizava o triunfo sobre a morte pelas flechadas. Após a Contrarreforma, entretanto, a Igreja logo substituiu São Sebastião por São Roque, figura considerada mais decente e sábia na tarefa de protetor das pestes (DARRIULAT, 1998).

De qualquer modo, as representações e a devoção ao santo continuaram no período barroco, no qual parece se estabelecer uma imagem ainda mais *resplandecente* de São Sebastião. Nela se tornam mais evidentes a ambiguidade do seu contorno de gênero, assim como a forte erotização de sua figura, através de diferentes versões, sobretudo aquelas que foram realizadas por Guido Reni. É também durante o barroco, pela ênfase dada à dramatização, que diversas imagens de São Sebastião serão tratadas de modo mais lânguido, acentuando cada vez mais o sentido reticente desta iconografia, seja nas pinturas de Jusepe de Ribera, Mattia Preti e Antonio de Bellis ou nas esculturas de Pierre Puget, Antonio Giorgetti e Johann Michael Feichtmayer.

Segundo Fernandez (op. cit.), foi o poema *Martírio de São Sebastião* (1911), de Gabriele D'Annunzio (1863-1938), posteriormente musicado por Claude Debussy, que fez emergir uma devoção assumidamente homoerótica ao oficial de Diocleciano. O poeta italiano escreveu o texto diretamente em francês

e construiu um Sebastião mítico, que se recusa a ser tratado com clemência e pede aos seus algozes que o maltratem no suplício. O discurso poético de D'Annunzio é quase um canto de amor que sublinha a determinação e as convicções religiosas do santo como símbolo de resistência:

Oh arqueiros, arqueiros, ainda que vocês jamais me amem, que eu ainda assim conheça o seu amor. Eu lhes digo, eu lhes digo: aquele que mais profundamente me machuca, mais profundamente também me ama (D'ANNUNZIO apud FERNANDEZ, 2001, p. 103).

O poema de D'Annunzio propõe uma relação intrínseca entre sofrimento e êxtase na história de São Sebastião, inspirada pela própria representação artística deste santo em pinturas e esculturas que enfatizam esta condição, recorrente na iconografia cristã como um todo. Um exemplo análogo são as inúmeras vezes em que São João Batista foi representado nu e carregado de forte apelo sensual, aspecto que também o consagrou como um ícone homoerótico. A própria história de São João – traído pela amada Salomé, que ordena que lhe cortem a cabeça – é um indício que desperta o sentido ambíguo de seu martírio, ligado tanto ao sofrimento da traição feminina quanto à redenção, elementos que o aproximam do imaginário homoerótico e sua melancolia intrínseca, ancorada na relação entre Eros e Thanatos.

São muitas as imagens cristãs que nos conduzem ao binômio sofrimento e gozo. Nesta medida, *O êxtase de Santa Teresa* (1647-52), de Bernini, é um exemplo modelar da relação subjacente entre prazer e dor. Um anjo lança uma seta de ouro repetidamente contra o coração de Santa Teresa de Ávila, que descreve a sua experiência bem como a sensação que esta lhe causou: “uma dor tão grande que me arrancou vários gemidos; e era contudo extremamente doce [...] incendiando-me com um prodigioso amor a Deus” (apud BELL, 2008, p. 239-241). No conjunto escultórico da obra na igreja Santa Maria della Vittoria, em Roma, percebe-se uma pulsão entre vida e morte, erotismo e religiosidade. Como nas imagens de São Sebastião, as representações de São João Batista e Santa Teresa evocam o sofrimento motivado por uma causa nobre: a entrega sem concessões ao amor divino, ainda que tal opção gravite no entorno da morte. Se isto não fica tão visível em São João Batista, nas representações de São Sebastião e Santa Teresa a conotação do sofrimento relacionado à entrega sexual é evidente. Nos três exemplos, contudo, pode-se perceber a relação entre erotismo, violência e morte: *se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio* (BATAILLE, 1987, p. 20).

A afinidade homoerótica com o tema do martírio de São Sebastião talvez esteja ligada justamente a esta sobreposição que exalta a vulnerabilidade física e o sentimento amoroso. A afinidade com o martírio deste santo, por outro



Guido Reni, *São Sebastião*, 1618, óleo sobre tela, Palazzo Rosso, Gênova

lado, parece ser anterior ao poema de Gabrielle D'Annunzio. O monarca francês Luís XIII, ele mesmo adepto do homoerotismo, teria colocado no seu quarto de dormir uma imagem de São Sebastião seminudo sob os cuidados de Irene, de autoria do pintor francês Georges Latour (FERNANDEZ, 2001, p. 91).

### SÃO SEBASTIÃO TRADUZIDO PELA FOTOGRAFIA E PELO CINEMA

Semelhante devoção ao soldado romano firma-se, entretanto, ao longo do século XX. Um exemplo que elucida esta afinidade está nas memórias do escritor japonês Yukio Mishima (1925-1970), publicadas pela primeira vez em 1949, sob o sugestivo título *Confissões de uma máscara*. O trecho no qual Mishima descreve o seu primeiro encontro com a imagem de São Sebastião é particularmente interessante quanto às condições de apropriação desta iconografia pela sensibilidade homoerótica:

Abri uma página no final do livro. [...] surgiu então uma pintura que senti estar lá só por minha causa me esperando [...] Era uma reprodução do "São Sebastião" de Guido Reni, do acervo do Palazzo Rosso de Gênova. [...] Um jovem de beleza excepcional estava ali amarrado, nu. [...] apenas um grosseiro pano branco pendia frouxamente em torno da cintura, cobrindo sua nudez. Supus que fosse uma pintura de um mártir cristão, mas aquela morte [...] exalava um forte odor de paganismo. Isto porque o seu físico – que podia ser comparado ao de Antínoo, o favorito do imperador Adriano – não mostrava vestígios do sofrimento ou da decrepitude comuns aos missionários [...]. Exibia, ao contrário, juventude, luz, beleza e prazer. Não era dor o que rondava aquele peito projetado, o ventre contraído, os quadris algo contorcidos, e sim um lânguido meneio de prazer [...]. Não fosse pelas flechas fincadas na axila esquerda e do lado direito do corpo, mais pareceria um atleta romano em repouso... (MISHIMA, 2004, p. 36).

Mishima declara que esta imagem significou um divisor de águas em sua vida, pois com ela percebeu sua atração pelo homoerotismo. As flechas, como emblemas da masculinidade, são imagens metafóricas que se ligam à erotização da cena de martírio. Elas se relacionam ao mundo masculino da guerra ao qual pertencia o soldado, mas remetem a signos fálicos que penetram o corpo do jovem romano como uma alusão ao coito homoerótico, também marcado pela violação da carne. Esta sobreposição de elementos aparece tanto na pintura de Guido Reni quanto no próprio depoimento de Yukio Mishima. Ambos acentuam a força física, a nudez e a juventude do soldado São Sebastião. Nesta medida, do mesmo modo que a descrição de Mishima se faz através de um diário intitulado *Confissões de uma máscara*, alusivo a toda uma geração que teve a expressão de sua sexualidade reprimida, o tema do martírio de São Sebastião serve ao universo homoerótico por versar sobre a vida de um soldado cristão, o qual

também se encontra na contracorrente da história e, portanto, em uma posição à margem, semelhante àquela historicamente relegada aos praticantes do amor que não ousa dizer seu nome.

A iconografia de São Sebastião, que aparecera desde a Renascença relacionada à conjunção entre sensualidade corporal e martírio, torna-se ainda mais potente ao assumir um caráter transgressor na contemporaneidade artística. Marcada justamente pela violação dos códigos de autonomia da arte em direção à vida, processo que teve forte participação dos meios mecânicos de obtenção da imagem (CRIMP, 2005), a arte contemporânea constituiu-se em um ambiente propício para as representações do santo católico, agora assumido como referência identitária, sobretudo após a revolução sexual e a politização gay dos anos 1960. Diferentes artistas se debruçaram sobre o tema, de modo consciente no que se refere ao seu significado intrínseco, como é o caso de David Wojnarowicz, Pierre et Gilles e Mário Röhnelt, entre outros.

Em uma atitude precursora desta onda iconográfica, o próprio Mishima personificou o santo em uma espécie de *performance fotográfica* no *Retrato de Yukio Mishima como São Sebastião* (1966). Trata-se de uma parceria com o fotógrafo japonês Kishin Shinoyama, em franca apropriação da obra pictórica de Guido Reni, flagrante no gestual do escritor, cenário e posição das flechas. O curioso é que Mishima realiza este trabalho poucos anos antes de seu triunfal suicídio público por *harakiri*, em 1970. A sobreposição de camadas ficcionais e autobiográficas, assim como a relação entre gozo e sofrimento expressa na tradição figurativa de São Sebastião, parecem premonitórios à opção do escritor japonês em sua “saída de cena”, como uma espécie de adesão consciente ao impulso melancólico do drama (BENJAMIN, 1985).

O artista italiano Luigi Ontani (1943), em *São Sebastião no bosque de Calvenzano/After Guido Reni* (1970), também propôs pensar esta iconografia partindo da imagem fotográfica e acentuando, deste modo, tanto a sua dramaticidade quanto o seu subjacente conteúdo homoerótico. Ontani recria o martírio do santo católico como provável homenagem a Mishima, aspecto que se percebe na alusão a Guido Reni e também no ano de realização da obra, coincidente com a morte do escritor japonês. Ao observarmos a pose de Ontani como um São Sebastião que aguarda alguém, percebe-se uma brincadeira com o bosque de Calvenzano, cidade natal de Guido Reni. Esta é também uma provocação sutil no título da obra, acentuada pela construção da imagem, pois faz alusão às chamadas *territorialidades marginais* (PERLONGHER, 1995), ou seja, os cenários urbanos de encontros libidinais masculinos, como os bosques, os parques e os lugares abandonados.

Entretanto, entre as mais desconcertantes obras sobre o Martírio de São Sebastião está o primeiro filme de Derek Jarman (1942-1994), intitulado



Kristin Shinoyama, *Retrato de Mishima como São Sebastião*, 1966

## Dossiê



Derek Jarman, fotograma de *Sebastiane*, 1976

*Sebastiane* (1976) e inteiramente falado em latim. Trata-se de uma obra de flagrante viés homoerótico e autorreferencial, com uma estética profundamente marcada por uma *sensibilidade melancólica* (LOPES, 2002). O filme é uma releitura da vida do santo cristão, reinventando o clima de desejo que cerca a sua construção mítica. Apesar de o diretor inglês explorar o destino de Sebastião martirizado pelas flechadas em uma cena final que remete à voluptuosidade das suas aparições pictóricas, a condução da história prioriza um longo preâmbulo de caracterização da personagem do santo como alguém que não abre concessões quanto às suas crenças e desejos, nem mesmo em face dos castigos corporais impostos pelas autoridades militares. O cenário tem como pano de fundo uma base militar de treinamento de soldados, privilegiando a concentração masculina em ambiente isolado. O confinamento masculino é um fetiche homoerótico recorrente, tendo sido explorado por exemplo na obra de Jean Genet ao debruçar-se sobre o ambiente carcerário no romance autobiográfico *Diário de um ladrão* (publicado em 1949) e no filme *Un chant d'amour* (de 1950).

Derek Jarman também se dedicou à literatura e à pintura, ainda que sua notoriedade artística tenha se consolidado no cinema, apesar de sua filmografia ser vista como excessivamente estetizada e até mesmo decorativa por críticos mais ortodoxos, que não percebem a amplitude de sua expressão cinematográfica. Para além dos atributos estéticos que o ligariam ao cinema de Fellini ou Pasolini, Jarman mistura em sua filmografia a mesma crítica política que fez em sua pintura, frente ao período de governo da primeira ministra Margaret Thatcher, denunciando a influência moral da igreja na cultura e, com isto, notabilizando-se como um polêmico diretor de cinema que revisita a história dos mártires gays com um estilo voluntariamente camp, em filmes como o citado *Sebastiane*, *Caravaggio* (1986) e *Ricardo III* (1991).

Mesmo a despeito de seu aparente escracho, exagero e pouca seriedade, a estética *camp* (TAMAGNE, 2001, p. 251)<sup>1</sup> se apresenta como um valor político importante, justamente por trabalhar elementos que fogem do bom gosto e provocam transgressões frente à alta cultura, aproximando-se do que hoje conhecemos como cultura *queer*. No filme *Sebastiane o camp* se faz presente no modo como o diretor teatraliza a estética *gay*, usando e abusando de seus fetiches: a alegórica cena inicial da festa romana que culmina com o banho de esperma por um gigantesco pênis artificial no rosto de um bailarino; a afetação afeminada do imperador Diocleciano; a junção de motivos violentos com referências de forte erotização; enfim, as diferentes menções às fantasias homoeróticas que aparecem no decorrer do filme, como os figurinos mínimos dos soldados romanos, um tanto jocosos em relação à realidade que remetem.

Em 1896 o fotógrafo pictorialista norte-americano Fred Holland Day (1864-1933) aventura-se em um ensaio fotográfico de mais de duzentas imagens

1. Para Tamagne, a estética *camp*, tal como foi inicialmente definida por Christopher Isherwood em *The world in the evening* (1954) ou Susan Sontag em *Notas sobre o camp* (1964), repousa sobre o travestismo, a paródia, a teatralidade, a pose e a artificialidade. O *camp* faz convergir o esteticismo decadente à Oscar Wilde, a cultura pop de Andy Warhol e o delírio transgenérico de *Rocky Horror Picture Show*, de Jim Sharman (1976).



sobre a Paixão de Cristo, tornando-se um dos precursores das intersecções entre homoerotismo e religiosidade através da fotografia. Como produção calcada na narrativa fotográfica de um episódio bíblico e também pelo seu viés homoerótico, diversos são os pontos de contato entre a obra de Holland Day e o filme de Jarman. Nas suas fotografias os soldados romanos que presidem a crucificação de Cristo, por exemplo, lembram muito os algozes de *Sebastiane*, inclusive pelos atributos *camp* que norteiam a dramatização, os seus figurinos e o clima de sensualidade reinante. É importante ressaltar que, tal e qual Mishima, na série sobre a crucificação de Cristo, é o próprio fotógrafo quem serve de modelo ao tema. Ao mostrar *As sete últimas palavras de Cristo*, no Salão da Filadélfia no mesmo ano, o ensaio recebeu muitas críticas, sobretudo pela combinação inusitada de um tema sacro com a nudez e, sobretudo, pela representação fotográfica de um homem afeto ao homoerotismo encarnando a figura de Cristo. Em *Estudo para a crucificação*, o sofrimento do Messias é transposto para um adolescente em nu frontal, pleno de sensualidade lânguida, em uma imagem que remete à memorável escultura do *Escravo jacente* (1514-1515), de Michelangelo, tema que evoca a passividade e, ao mesmo tempo, o erotismo sensual do corpo masculino como objeto do olhar do espectador (GREER, 2003, p. 109).

A admiração de Day pelo decadentismo, expresso na revista *Yellow Book*, da qual era editor, é mais um aspecto que promove uma conexão com Jarman, sobretudo pelo sentido *camp* presente em *Sebastiane*.<sup>2</sup> Como muitos fotógrafos do período, ele tinha um grande fascínio pela transgressão das convenções, tanto no que concerne à estética e os temas de suas imagens, ao propor desafios para uma fotografia que pretendia rivalizar com a pintura, quanto no que se refere à religião, ao transpor barreiras de tabus e convenções iconográficas. Vale lembrar que em 1907 ele também se debruçou sobre o tema de São Sebastião, produzindo uma interessante versão pictorialista do seu martírio através de um arrojado primeiro plano em contra-plongé.

Entretanto, se comparado à Paixão de Cristo e ao São Sebastião realizados por Day, o filme de Jarman é mais radical e transgressor. Em primeiro lugar, por assumir uma estética homoerótica declarada, expondo longos planos de interação sexual e nudez entre os soldados, mas também por fazer frente ao contexto político no qual se insere. Aliás, boa parte da obra de Jarman possui um corrosivo viés crítico, inclusive por não hesitar em trazer à luz a permanência das manifestações homofóbicas que vigoravam nos anos 80, década de retorno à censura, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra, respectivamente nos governos de Ronald Reagan e Margaret Thatcher. Neste sentido, o filme *Eduardo II*, sobre um herdeiro gay ao trono inglês no século XIII, constituiu-se também como um manifesto político contra a chamada *Cláusula 28*, de 1988, a qual proibia o financiamento de atividades que servissem para “promover

2. Susan Sontag, em *Notas sobre o camp* (1987), refere-se ao decadentismo de Aubrey Beardsley como estética *camp* e Fred Holland Day era um grande admirador deste ilustrador, assim como de Oscar Wilde.

a homossexualidade”, marcando um retorno puritano à censura em relação à expressão homoerótica no Reino Unido. Medidas como esta se relacionam ao clima de caça às bruxas, instaurado na Europa e nos Estados Unidos com a disseminação da epidemia da AIDS.

Também na obra pictórica de Jarman há um forte engajamento político *queer*. Como portador do vírus HIV, o seu trabalho em pintura orienta-se em um sentido claramente militante, aspecto que marcou a trajetória de diversos artistas em igual condição no início da década de 1990, motivados pelo esforço poético coletivo que lança mão de estratégias em prol da conscientização sobre a necessidade de políticas públicas para o tratamento e prevenção da AIDS (SANTOS, 2011). Isto aparece nos últimos trabalhos de Jarman em pintura, do início dos anos 90, nos quais o artista cobre com tinta vermelha as páginas de tablóides homofóbicos e escreve sobre elas palavras como *queer*, *blood* e *spread the plague*, manifestando, assim, uma crítica sobre o papel da imprensa na difusão dos preconceitos aos *gays* no contexto de eclosão da referida epidemia. Como se percebe, o homoerotismo de Jarman é marcado não apenas pela visibilidade do desejo homoerótico, expressa magistralmente em sua oportuna apropriação fílmica do Martírio de São Sebastião, mas também pela luta política para dar visibilidade às agruras de um segmento social à margem.

Quando Yukio Mishima e Luigi Ontani encarnam São Sebastião, mais do que figurar uma mensagem cifrada sobre o homoerotismo – tal como os artistas no Renascimento e Barroco –, eles fazem emergir o mundo íntimo que lhes afeta como objeto central da sua arte. Um mundo cuja aparição ficou mais fácil com a fotografia, através de suas potencialidades narrativas e ficcionais. Falam em primeira pessoa e exaltam a sua visão, na qual erotismo e fé se confundem de um modo peculiar, assim como biografia e tema. Do mesmo modo, quando Derek Jarman revisita o Martírio de São Sebastião através do cinema – linguagem derivada da fotografia –, não é simplesmente para narrar o sofrimento da personagem sagrada ou para produzir mensagens sub-reptícias para espectadores iniciados, pois o seu discurso poético é fruto de uma época inquieta na qual o manejo de imagens propicia a abertura para outras portas de acesso político ao corpo, à alteridade e ao desejo. Assim, há em Jarman um estado de tensão autobiográfica que fala sobre si a partir do outro.

Se o erotismo, assim como a religiosidade, são dimensões humanas que se complementam, o estado de tensão ao qual me refiro sobre Jarman também se faz presente em Mishima e Ontani. Nos três artistas ele se configura na transposição do sagrado para o profano e do profano para o sagrado, como estratégias políticas contradiscursivas conscientemente eleitas pelos seus autores. É importante considerar que, contraditoriamente, as flechas, elemento crucial do Martírio de São Sebastião, além de serem *símbolos da penetração e da*

*cobertura sexual*, também se referem, no plano místico-religioso, ao pensamento que conduz à luz e ao órgão criador que abre para fecundar e iluminar o espaço fechado (Virel apud Chevalier & Gheerbrant, p. 435).

## REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemande*. Paris: Flammarion, 1985.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- COLEMAN, A. D. El método dirigido: notas para una definición. In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- COOPER, Immanuel. *Male bodies: a photographic history of the nude*. New York: Prestel Publishing, s.d.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- DARRIULAT, Jacques. *Sébastien: le renaissant*. Paris: Éditions de la Lagune, 1998.
- DÉBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis, Vozes, 1993.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERNANDEZ, Dominique. *L'amour qui ose dire son nom: art et homosexualité*. Paris: Éditions Stock, 2001.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. La vida de los hombres infames. In: SIGG, Pabro (Ed.). *Microhistorias y macromundos*, Volúmen 2. México,DF: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.
- GRAZIOLE, Elio. *Corpo e figura umana nella fotografia*. Milano: Edizione Bruno Mondadore, 1998.
- GREER, Germaine. *Les garçons: figures de l'éphèbe*. Paris: Hazan, 2003.
- HAMMOND, Anne. Vision naturelle et image symboliste: la référence picturale. In: FRIZOT, Michel (Ed.). *La nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Larousse/VUEF, 2001.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LORD, Catherine ; MAYER, Richard. *Art & queer culture*. London/ New York: Phaidon, 2013.
- MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma máscara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MORA, Gilles. Photobiographies. In: MÉAUX, Danièle; VRAY, Jean-Bernard. *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004.
- PERLONGHER, Nestor. Territórios marginais. In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios. (Org.). *Na sombra da cidade*. São Paulo: Editora Escuta, 1995.
- PULTZ, John. *La fotografia y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal, 2003, p. 63.

## Dossiê

- ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- SANTOS, Alexandre. *Corpos invisíveis, corpos que importam*. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Maria (Org.). *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Imagem fotográfica e ambiguidade narrativa em Milton Kurtz*, in: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.
- SONTAG, Susan. *Notas sobre o camp*. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- TAMAGNE, Florence. *Mauvais genre? Une histoire des représentations de l'homosexualité*. Paris, EdLM, 2001.
- VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Aurea: vida de santos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

---

**Alexandre Santos**

Professor de história da arte no Instituto de Artes da UFRGS, no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Tem diversos artigos publicados sobre seus interesses de pesquisa, concentrados na presença da fotografia na arte moderna e contemporânea. É autor da tese de doutorado *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro*. Coorganizou os livros *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos* (Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre/Editora da UFRGS, 2004) e *Imagens: arte e cultura* (Editora da UFRGS, 2012).