

Dieison Marconi

Universidade Federal do Rio
Grande do Sul - UFRGS

Email:

dieisonmarconi@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

A sobrevivência do santo que “desmunheca”: Montagem e identificação de um páthos queer na iconologia de São Sebastião

*The Survival of the Saint who "to camp it
up":
Montage and identification of a queer pathos
in the iconology of Saint Sebastian*

*La sobrevivencia del santo que “se hace
maricón”:
Montaje e identificación de un pathos queer en
la iconología de San Sebastián*

MARCONI, D. A sobrevivência do santo que “desmunheca”:
Montagem e identificação de um páthos queer na iconologia de
São Sebastião. Revista Eco-Pós, v. 25, n.3, p. 240-265, 2022.
DOI: 10.29146/eco-ps.v25i3.27908

RESUMO

A proposta geral deste artigo é analisar a sobrevivência transcultural do “gesto de desmunhecar” de São Sebastião, santo de origem cristã que há mais de 100 anos tem tido sua iconologia apropriada em contextos queer. Em termos mais específicos, o objetivo é investigar uma fórmula patética ou traço mnemônico que constela as figuras canônicas e contemporâneas de São Sebastião a uma ampla comunidade de imagens, de diferentes frações temporais e geográficas, nas quais pulsos e mãos também “desmunhecamos”. Em primeiro lugar, se levanta o argumento de que o rastro queer da iconologia de São Sebastião não é refém das iconologias homoeróticas que se apropriaram de sua estética apolínea e de suas associações com os traumas culturais impingidos às populações de sexo/gênero divergentes. Em segundo lugar, propõe-se que o “páthos do desmunhecar” só vem a corroborar, através dos sentidos de fabulação e de resistência, com os rearranjos queer da iconologia canônica do santo.

PALAVRAS-CHAVE: *Estética; Política; Imagem; Desmunhecar; São Sebastião.*

ABSTRACT

The general proposal of this article is to analyze the cross-cultural survival of the "gesto de desmunhecar" of Saint Sebastian, a saint of Christian origin that for more than 100 years has had its iconology appropriated in queer contexts. In more specific terms, the aim is to investigate a pathetic formula or mnemonic trait that constellates the canonical and contemporary figures of Saint Sebastian to a broad community of images, from different temporal and geographical fractions, in which wrists and hands also "desmunhecar." First, the argument is raised that the queer trace of Saint Sebastian's iconology is not hostage to homoerotic iconologies that have appropriated its apollonian aesthetic and its associations with the cultural traumas thrust upon sex/gender divergent populations. Secondly, it is proposed that the "páthos de desmunhecar" only corroborates, through the senses of fabulation and resistance, the queer rearrangements of the canonical iconology of the saint.

KEYWORDS: *Aesthetics; Politics; Image; to camp it up; Saint Sebastian.*

RESUMEN

La propuesta general de este artículo es analizar la sobrevivencia transcultural del "gesto de desmunhecar" de San Sebastián, santo de origen cristiano que desde hace más de 100 años se ha apropiado de su iconología en contextos queer. En términos más concretos, se trata de investigar una fórmula patética o rasgo mnemotécnico que constela a las figuras canónicas y contemporáneas de San Sebastián a una amplia comunidad de imágenes, de diferentes fracciones temporales y geográficas, en las que las muñecas o las manos también se "desmunhecamos". En primer lugar, se argumenta que la huella queer de la iconología de San Sebastián no es rehén de las iconologías homoeróticas que se apropiaron de su estética apolínea y de sus asociaciones con los traumas culturales infligidos a las poblaciones de sexo/gênero divergente. En segundo lugar, se propone que el "páthos do desmunhecar" sólo corrobora, a través de los sentidos de la fabulación y la resistencia, los reordenamientos queer de la iconología canónica del santo.

PALABRAS CLAVE: *Estética; Política; Imagen; se hacer maricón; San Sebastián.*

Submetido em 23 de Junho
Aceito em 01 de Agosto de 2022

Introdução

Este artigo apresenta resultados parciais do meu atual projeto de pesquisa. Como destaquei em artigo¹ publicado em 2020, dei início a esta investigação entre 2018 e 2019, quando ainda realizava um período de estudo em Madrid, capital da Espanha. Na época, especialmente por frequentar assiduamente diversos museus europeus, desenvolvi dois gestos de colecionismo: 1) fotografei e cataloguei as obras canônicas (medievais, renascentistas e barrocas) de São Sebastião que encontrei nos museus visitados; 2) pesquisei em bancos de imagens on-line, em redes de compartilhamento de imagens e em museus de arte contemporânea inúmeras apropriações dessas iconologias canônicas. Hoje possuo um banco de imagens que condensa mais de 200 obras modernas e contemporâneas, de diversos países, que se apropriaram da iconologia canônica do santo europeu. A partir deste material catalogado e de uma relevante revisão bibliográfica, foi possível identificar uma substancial lacuna frente aos estudos que já foram realizados a respeito das intermitências, apropriações e sobrevivências (Didi-Huberman, 2011; 2013; 2018) da iconologia de São Sebastião na cultura visual.

Quando, em Madrid, dei início ao mapeamento das obras, eu já possuía um “museu imaginário” (Malraux, 1954) de algumas pinturas renascentistas e barrocas de São Sebastião. Também já conhecia algumas de suas apropriações declaradamente homoeróticas, a exemplo das fotografias realizadas pelo casal francês *Pierre et Gilles* e de filmes *queer* como *Sebastiane* (Derek Jarman, 1976). Sabia, também, que Sebastião era padroeiro da cidade do Rio de Janeiro (RJ), que dava nomes a várias catedrais e igrejas pelo Brasil e que era considerado padroeiro das pessoas LGBT no Brasil e em Portugal. O conhecimento de tais fatos se justifica porque, apesar de ainda ser bastante incipiente, já existe uma literatura científica preocupada em compreender as constantes apropriações iconológicas de São Sebastião em contextos culturais e artísticos minoritários, a exemplo dos trabalhos do brasileiro Alexandre Santos (2016) e do português Isidro Souza (1999).

Tanto Santos quanto Isidro se dedicam a compreender como a figura do santo cristão foi, especialmente ao longo do século XX, transformado em um ícone homoerótico entre artistas homossexuais, a exemplo do trabalho do próprio Derek Jarman. Ambos os autores buscaram

¹ Cf. Marconi. Notas introdutórias para uma genealogia das apropriações iconográficas de São Sebastião. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2020, Salvador. Anais da Intercom, 2020.

compreender a valoração do mártir cristão nas culturas *queer* e/ou na cultura das homossexualidades masculinas através do homoerotismo já evocado por suas imagens renascentistas e barrocas, bem como inspirados pela trágica biografia de São Sebastião. Isto é, uma biografia que, segundo os pesquisadores, se aproximaria das marcas de trauma e violência que costumam atravessar a história de vida de grande parte das populações de sexo/gênero dissidentes.

Este também é o movimento teórico do pesquisador canadense Nikola Stepic (2016). Em sua pesquisa, Stepic está especialmente preocupado em compreender como a figura de São Sebastião foi empregada em duas peças teatrais: *Suddenly, Last Summer* do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams, e *Lilies*, do dramaturgo canadense Michel Marc Bouchard. Além das peças teatrais, o trabalho de Stepic leva em consideração as respectivas adaptações cinematográficas (a primeira, dirigida por Joseph L. Mankiewicz em 1959; a segunda, dirigida por John Greyson em 1996). A conclusão a que chega o pesquisador é que São Sebastião exerceu, nos trabalhos analisados, tanto a função de formação de identidade homossexual quanto a função de ser um veículo de escape para uma “ansiedade homoerótica”.

Nestas obras, Sebastião ainda encarnaria a produção da memória pessoal e cultural de sujeitos dissidentes, bem como personificava uma revisão historiográfica a partir de uma perspectiva situadamente estranha, oblíqua e *queer*, isto é, a reboque de uma história normativa. Além disso, no trabalho de Stepic, a figura sacrossanta de São Sebastião, divindade que Richard Dyer (2002) chegou a chamar de um “jovem homossexual triste”, se aproxima da melancolia do príncipe em Walter Benjamin (1989), especialmente na medida em que codifica personagens gays melancólicos.

Muito próximo do trabalho de Stepic (2019), o pesquisador britânico Ryan Kearney (2018) demonstrou que São Sebastião, santo que atuou como uma figura protetora contra as pestilências na Idade Média, retornou como um símbolo das comunidades *queer* durante a crise da AIDS (1980/1990) nos Estados Unidos e Europa –, época em que a AIDS era vulgarmente chamada de “peste gay” (Sontag, 2007). Desse modo, o autor se vale das obras de artistas como David Wojnarowicz e Ron Athey para argumentar que o martírio de São Sebastião agiu como um símbolo de restabelecimento comunitário durante um período de intensa “retórica anti-queer”. Este gesto reflexivo afasta o trabalho de Kearney da prerrogativa de que São Sebastião seria

apenas um ícone gay e/ou queer em função de seu páthos homoerótico, sensibilidade que vinha sendo sugerida desde os trabalhos de Dominique Fernandez (2001) e de Jacques Darrilat (1998).

Estas pesquisas aqui citadas são oriundas de uma intercessão entre os campos da História da Arte, dos Estudos de Gênero e também do campo da Teologia, sobretudo da Teologia Queer. E apesar de algumas distinções teóricas e metodológicas, todos esses trabalhos podem ser organizados em um grande grupo: são pesquisas hegemonicamente interessadas em analisar diferentes obras literárias e audiovisuais à procura de marcadores biográficos (individuais e comunitários) de seus realizadores, para que estes marcadores favoreçam uma comparação do trabalho autoral com a biografia e o martírio de São Sebastião. Com este escopo, os trabalhos perfazem duas direções principais: ou estão preocupados em compreender como a iconologia de São Sebastião foi mobilizada e atualizada no contexto da crise da AIDS ou se limitam a (re) apresentar Sebastião como “santo gay”, reproduzindo um conjunto de argumentos que articula biografia, erotismo, trauma cultural e homossexualidade.

Todos esses trabalhos investigam exclusivamente dois espectros geográficos e culturais: Estados Unidos e Europa ocidental. Isto é, tratam-se de pesquisas que frequentemente investem esforços em compreender como algumas comunidades politicamente minoritárias no contexto estadunidense e europeu se apropriaram da iconologia de São Sebastião em diferentes momentos da história ocidental. Neste caso, é importante dizer que mesmo em trabalhos produzidos em território brasileiro, como é o caso da pesquisa de Santos (2016), o que se persegue é a vinculação de São Sebastião com as homossexualidades masculinas na Europa ocidental na segunda metade do século XX.

Diante deste contexto lacunar, no qual a maior parte do conhecimento produzido a respeito da sobrevivência da iconologia de São Sebastião ainda está restrito a blogs, sites de notícias e exposições², meu artigo propõe uma mirada original. Primeiro, em função de seu ponto de partida: um extenso mapeamento de produtos visuais e audiovisuais (de diferentes países, épocas e contextos culturais) que se apropriaram das iconologias clássicas de São Sebastião.

² Em 2004, no Kunsthalle Wien (Viena, Áustria), sob a curadora de Wolfgang Fetz e Gerald Matt, foi organizada a exposição “São Sebastião – Uma Esplêndida Prontidão para a Morte”. O texto de apresentação se referia a São Sebastião como “ícone sado-masô, dândi andrógino, guerreiro ambíguo, mártir enamorado da morte, encarnação mesma do sofrimento exemplar do artista, mix de vamp e narciso, patrono de soldados, homossexuais e pessoas que sofrem de doenças”.

Compreende-se este mapeamento como um ponto de partida original pois, de fato, as pesquisas até então existentes não constituíram um banco de imagens que permita visualizar de forma abrangente os deslocamentos, sobrevivências e intermitências destas iconologias ao longo da história e no seio das culturas.

Em segundo lugar, a proposta tem sido focalizar as sobrevivências da iconologia de São Sebastião no contexto latino-americano, tendo em vista que a produção artística e cultural na América Latina foi ignorada em todas as investigações que se dedicaram a escrutinar as apropriações da figura de Sebastião em práticas artísticas minoritárias. Neste caso, situar este projeto de pesquisa no contexto latino-americano tem oferecido problemas que ainda não foram contemplados pelos trabalhos realizados no Norte global. Um exemplo desses novos problemas é o fato de que as apropriações da iconologia de São Sebastião na América Latina, além de ser variavelmente fomentada por artistas de raça, gênero e sexualidades dissidentes, ela igualmente subscreve uma tensão entre arte, colonialidade e processos de hibridação cultural (Canclini, 2011). Pois, neste caso, é preciso considerar que na América Latina, região onde ocorreram intensos processos de colonização europeia, as presenças fantasmáticas de São Sebastião também são um produto herdado dos “regimes de colonização e colonialidade” (Quijano, 2010), assim como são um produto herdado dos processos da “catequização cristã” de povos nativos desta região.

Este recorte artístico e geopolítico tem me levado a compreender as imagens de São Sebastião na cultura visual latino-americana através de uma nova ferramenta teórica, a qual tenho chamado de “imagens bastardas”. Por que imagens bastardas? Primeiro, por que as apropriações latino-americanas de São Sebastião degeneram sua origem e natureza – são parcialmente herdeiras da “boa cultura” e/ou da “arte legítima” e, no entanto, dão conta daquilo que é impuro, contraditório, promíscuo e híbrido (Rincón, 2016). Segundo, porque elas garantem a sobrevivência (Didi-Huberman, 2013) da iconologia de São Sebastião justamente na medida em que recusam uma “racionalidade redentora da superação dialética ou da transcendência” (Bhabha, 2013, p. 57) e articulam elementos estéticos e políticos que são diversos, híbridos, conflituosos, às vezes até antagônicos ou oposicionais. Em outras palavras, as apropriações da iconologia clássica de São Sebastião providas em contextos latinos ultrapassam uma oposição essencialista e são capazes de abrir, nos termos de Homi Bhabha (2013), um

espaço de negociação e tradução. Esta operação descritiva, “imagens bastardas”, se inspira parcialmente do que o próprio Rincón chamou de “culturas bastardas” e, mais amplamente, do que García Canclini chamou de “culturas híbridas”.

No atual estágio da pesquisa, reconheço que a complexidade de um recorte latino-americano a respeito das apropriações e sobrevivências da iconologia de Sebastião não pode ser sanada em um único artigo (a proposta é organizar a densidade deste trabalho em forma de um livro). Por outro lado, também reconheço que este recorte, ainda que original, não pode oferecer a atenção necessária a outros aspectos críticos que, inclusive, também não foram explorados por aquelas pesquisas que se dedicaram a estudar as apropriações iconológicas de São Sebastião no contexto europeu e no contexto estadunidense. Por esse motivo, eu gostaria, neste artigo, de explorar um aspecto que não foi nem contemplado pelos pesquisadores do Norte global e que nem poderá ser aprofundado pelo recorte latino-americano de minha pesquisa. Quero falar aqui a respeito de uma sobrevivência *queer*, cosmopolita e transcultural de uma “iconologia do desmunhecar” em São Sebastião.

Por que essa coisa pequena, os gestos produzidos pelas mãos de São Sebastião, mereceria nossa atenção? Acompanhado de Georges Didi-Huberman (2013), acredito que é necessário estender o tempo e olhar mais de uma vez para essas mãos desmunhecadas que também produzem “um jogo de pausas e crises, de saltos e retornos periódicos (Didi-Huberman, 2013, p.76). É necessário, além disso, alongar o tempo do olhar para compreender que: 1) a sobrevivência iconológica de São Sebastião não se exprime enquanto uma essência, mas como um sintoma de gestos que, à época do Renascimento e do Barroco, já acentuavam seus ambíguos contornos de gênero e sexualidade (Santos, 2016); e que hoje, quando esses gestos são associados a outras formas visuais do desmunhecar, acaba por engrossar o coro lúdico que desafia a engenharia cultural e normativa de gênero e sexualidade.

Dito ainda de outro modo, reúno aqui diferentes produtos visuais da história recente (*frames* de filmes, videoclipes, pinturas, fotografias, etc) com as quais a iconologia do desmunhecar de São Sebastião pode ser constelada. Não se trata de aventar a possibilidade de que estas visualidades recentes “imitam” os gestos de Sebastião, pois isto seria atribuir certa originalidade ao desmunhecar do santo. Buscarei, na verdade, dar atenção à iconologia do desmunhecar enquanto uma “forma patética ou simbólica” que desvela choques, atritos, fricções

ou mesmo um nó de anacronismos e temporalidades distintas que impedem que a iconologia de São Sebastião seja encerrada em si mesma.

Essas imagens não serão mobilizadas em uma análise esmiuçada ou destrinchada. De modo ambivalente, inspira-se aqui no trabalho de montagem, ou associação de imagens, de Aby Warburg (2013; 2015). Assim, ao associar o desmunhecar de São Sebastião com outras figuras que articulam seus pulsos e mãos, buscarei fortalecer a ideia de que a ressonância *queer* da iconologia do santo cristão não é refém das apropriações homoeróticas de sua estética apolínea e de suas associações com os traumas culturais que foram impingidos às populações de sexo/gênero divergentes. Na realidade, buscarei construir o argumento de que o “páthos do desmunhecar” só vem a corroborar, através dos sentidos de fabulação e de resistência, com os rearranjos e ressemantizações *queer* da iconologia clássica do santo.

1. São Sebastião e Aby Warburg: um encontro de santidades anacrônicas

Antes de mais nada, escuto um conselho de Georges Didi-Huberman. Segundo o historiador da arte francês (2013), Aby Warburg torna-se super espectral em cada momento no qual invocamos sua presença como o santo protetor de uma série de escolhas teóricas e metodológicas, especialmente aquelas que buscam olhar para determinadas formas simbólicas que não param de sobreviver. Para Didi-Huberman, Warburg é o santo protetor da história social da arte, das pequenas histórias, do antiformalismo, das coisas chãs, santo aliado da crítica feminista e, porque não propor aqui, santo aliado dessa perspectiva *queer*³ em que tenho me situado!?

Imaginemos, então, essa presença de “santo protetor” de Aby Warburg indo ao encontro de outro santo, ao encontro de um Sebastião também anacrônico e sobreposto por inúmeras temporalidades, ambos nos sugerindo substituir o *modelo natural* dos ciclos de vida e morte, grandeza e decadência da história da arte, por um *modelo sintomal*. Um encontro que possibilita compreender o devir de São Sebastião como um conjunto de processos latentes, como um

³ Uma associação prévia de Aby Warburg com os estudos queer pode ser encontrada em Marconi; Ramos. À procura de um páthos queer: conexões entre Aby Warburg e os estudos queer. In: Compós 2022, São Luiz. Anais da Compós, 2022.

homem que retorna em latência impura, como um santo que reaparece traduzido, aquele que nunca é exatamente o mesmo, que figura intermitências e inflexões.

Entre 1924 e 1929, Aby Warburg dedicou tempo e esforço para desenvolver um conjunto de procedimentos que buscavam mostrar que a história da arte não tem uma origem ou começo absoluto, nem mesmo uma refundação sistemática e cronológica como fazia crer sua própria disciplina positivista. A história da arte seria, antes disso, um turbilhão no rio da disciplina, “um momento-agitador depois do qual o curso das coisas haveria desviado profundamente, ou até se transformado” (Didi-Huberman, 2013, p. 27). Ao mesmo tempo, tal procedimento nos possibilita uma verificação visual sobre como as imagens sobrevivem ao se deslocarem por diferentes culturas e temporalidades distintas.

Warburg produz, então, um Atlas de memórias. O Atlas Mnemosyne, como ele chamou, trata-se de um enorme quebra-cabeça praticamente desprovido de texto escrito e composto por um conjunto de 63 pranchas (de um metro e meio por dois metros) que reúnem, cada uma, um grande número de fotografias de obras de arte e reproduções de materiais como livros, anúncios, mapas, recortes de jornais e revistas. Desse modo, Warburg não apenas “coleccionava” imagens, mas reorganizava uma memória e uma história não cronológica da arte através da montagem. Warburg também costumava deslocar, alterar ou substituir as imagens nas pranchas, o que ratifica a despreocupação do historiador com os valores primordiais da história da arte ocidental como raridade, originalidade e cronologia. Isto é, há que se destacar que Warburg pensava por associação, era vultoso seu gesto de colocar imagens em relação para extrair delas algo novo que se manifestava justamente através da fricção visual, do contato, da junção, do choque, algo novo desse gesto que faria a história da arte se inquietar sem cessar. Tanto Angela Marques (2020) como Georges Didi-Huberman (2012) comungam da ideia de que Walter Benjamin e Aby Warburg adotaram a montagem como método capaz de fazer trabalhar a memória a contrapelo de uma historicidade que narra os feitos e ações de maneira pretensamente completa. Neste sentido, a finalidade da montagem, seja ela literária (Passagens) ou imagética (Atlas Mnemosyne) é permitir o trabalho da “memória inconsciente, a que se deixa menos contar que interpretar seus sintomas” (Didi-Huberman, 2012, p.213).

Isto posto, pretendo me inspirar neste “gesto de montagem” para colocar em relação, ou em associação, a iconologia clássica do desmunhecar de São Sebastião com obras mais recentes

do santo cristão, bem como associá-las a outras imagens, figuras, mitologias e personagens que nos remetem a esta semelhante e distinta fórmula patética. Se para Warburg (2015) as imagens não são como um simples reflexo ou retrato passivo da cultura, acredito que as imagens aqui reunidas contribuem para compreender a sobrevivência dessas fórmulas patéticas do desmunhecar como gestos de agência e resistência engendradas nos limites da política das imagens.

Em diversos textos, a exemplo de “O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli”, “A profecia da antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero” e “A influência da Shapera barbarica nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente”, Aby Warburg (2013; 2015) buscou rastrear a sobrevivência pictórica da antiguidade clássica na arte do Renascimento italiano. Embora esse tipo de reflexão fosse comum no trabalho de historiadores que viveram entre o fim do século XIX e início do século XX, a diferença destes para Warburg, como aponta Georges Didi-Huberman (2013; 2018), é que o autor do Atlas Mnemosyne produziu um deslocamento paradigmático.

Ao investigar a presença das figuras mitológicas da Vênus e das ninfas na pintura florentina, por exemplo, Warburg estava interessado em explicar que a Antiguidade clássica não sobreviveu nas obras da renascença através da fisionomia naturalista de um corpo estático, apolíneo e equilibrado –, como até então havia proposto Johann Winckelmann (1990). Para Warburg, foi através dos pequenos acessórios e dos detalhes dos movimentos dos corpos e objetos que a Antiguidade sobreviveu na arte da renascença. Neste sentido, Warburg buscou desenvolver para si mesmo uma ideia de vida póstuma (*Nachleben*) da antiguidade na arte florentina. É como se, apesar de morta, tais traços, gestos e movimentos pictóricos seguissem “assombrando” as épocas posteriores, porém, com uma sobrevivência ressemantizada.

Em O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli (2015), esboço que também já foi comentado por Giorgio Agamben (2010) e Philippe-Alain Michaud (2013), Warburg argumenta, por exemplo, que O Nascimento de Vênus, clássica pintura da renascença realizada por Sandro Botticelli, oferece uma vida póstuma tanto aos cantos homéricos (hinos de adoração da mitologia grega) como também ao Poema *La Giostra* (1478), do dramaturgo e poeta florentino Ângelo Poliziano:

A deusa está saindo de uma concha no meio do mar. À esquerda, mostram-se dois ventos que voam sobre as ondas impelindo a deusa até a margem; à direita há uma jovem que representa a primavera. A literatura crítica mais recente estabeleceu comparações com dois poemas distintos. Julius Meyer, em texto para o catálogo da Gemälde Galerie de Berlim, traz a referência aos hinos homéricos. É muito provável que Botticelli conhecesse a descrição antiga de “O nascimento de Vênus” narrada no segundo hino homérico a Afrodite e tenha nela baseado sua representação da cena. Os hinos homéricos foram publicados em 1488, tendo por base um manuscrito florentino, e é por isso presumível que seu conteúdo fosse já conhecido havia algum tempo nos círculos humanistas de Florença, e em particular por Lorenzo, versado nos clássicos. Por outro lado, Gaspary, em sua história da literatura italiana, notou que a descrição de um relevo representando o episódio de O nascimento de Vênus, contida na Giostra de Angelo Poliziano, guarda semelhanças com a pintura de Botticelli. As duas indicações apontam para a mesma direção, já que a referida descrição de Poliziano está apoiada no hino homérico a Afrodite. (Warburg, 2015, p. 20)

Para Warburg, tanto os cantos homéricos quanto o poema *La Giostra* teriam sobrevivido na pintura de Botticelli a partir dos seguintes detalhes pictóricos que já eram descritos nestas obras: a deusa Vênus surge do mar e é levada pelo vento Zéfiro até às deusas das estações. Enquanto Zéfiro sopra, flores revoltas aproximam-se do corpo de Vênus, seus cabelos ondulam e dançam de acordo com os movimentos da brisa, seu corpo é instável enquanto emerge do mar, vestidos e mantos tremulam ao sabor do vento. Segundo Warburg, a obra de Botticelli guardaria algumas diferenças dos hinos homéricos e dos escritos de Poliziano:

A ação transcorre, na pintura, da mesma forma que no poema, exceto que, no quadro de Botticelli, a Vênus (também em pé sobre a concha) cobre os seios com a mão direita, e não com a esquerda (como na poesia), segurando com esta os longos cabelos junto ao corpo; além disso, no lugar das três Horas trajadas de branco, quem recepciona Vênus é uma única figura feminina, que usa um traje colorido, recoberto de flores e cingido por um ramo de rosas. Apesar dessas diferenças, o minucioso colorido que Poliziano havia conferido aos acessórios em movimento é retomado por Botticelli com tamanha conformidade que permite dar por certo o nexos entre as duas obras de arte. Afinal, na pintura não só temos os dois Zéfiros de bochechas infladas, “cujos sopros se veem”, mas também os trajes e cabelos da deusa à espera na praia agitando-se ao sabor do vento, e inclusive os cabelos de Vênus esvoaçando, bem como o manto com o qual ela deverá ser coberta. Ambas as obras de arte são paráfrases dos hinos homéricos; mas no poema de Poliziano ainda temos as três Horas, que na pintura foram reunidas em uma (Warburg, 2015, p.23)

Ao analisar a presença sobrevivente das flores que revoam, do vento que sopra, dos cabelos que ondeiam e dos vestidos e mantos que tremulam, Warburg vê em O nascimento de

Vênus uma frutífera relação entre o literário, o cênico e o pictórico. Além disso, o historiador acrescenta que estes movimentos descritos nos cantos homéricos, no poema de Ângelo Poliziano e posteriormente sublinhados na obra de Botticelli, são gestos e diástases herdados desde a poesia dos romanos Ovídio e Claudiano. Para Warburg, ainda que não exatamente da mesma forma, pequenos detalhes expressivos como “o sopro da brisa”, “o vestido que ondeia”, “os cabelos que se agitam em golpes” descritos na obra destes dois poetas romanos sobreviveram nos cantos homéricos, conservaram-se na poesia de Poliziano, emergiram do mar junto à Vênus de Botticelli, dançaram com as ninfas nas pinturas renascentistas do *quattrocento*, desaguaram na languidez dos corpos barrocos. E para Michaud (2013), Agamben (2010) e Didi-Huberman (2013), tais acessórios expressivos sobreviveram no cinema hollywoodiano como, por exemplo, com Marilyn Monroe e seu vestido esvoaçante sobre a ventilação do metrô. Em *O pecado mora ao lado* (Billy Wilder, 1955) Monroe incorporaria a ninfa, ou a Vênus, do século XX.

Portanto, como destacou Didi-Huberman, Warburg soube compreender a necessidade de “uma antropologia histórica dos gestos que não fosse prisioneira das fisionomias naturalistas e positivistas do século XIX, mas que, ao contrário, fosse capaz de examinar a constituição técnica e simbólica dos gestos corporais numa dada cultura. (Didi-Huberman, 2013, p. 217). Não obstante, estas colocações sobre intercâmbios culturais realizadas por Warburg, pesquisador herdeiro de uma rica família judaica, foram desenvolvidas em um perigoso contexto de emergência de nacionalismos, especialmente de indícios seminais do Nazismo alemão. Em outros textos do livro *Histórias de fantasmas para gente grande*, organizado por Leopoldo Waizbort (2015), Warburg chega a sugerir, por exemplo, que a transmissão da antiguidade clássica até o renascimento italiano, a partir de uma tradição iconográfica grega clássica, se deu através de uma mediação que não é italiana e nem grega, mas sim indiana e árabe.

2. São Sebastião e seu encontro com outras criaturas que desmunhecam

O trabalho de Warburg só pode ser compreendido, portanto, se ao entrarmos em contato com seus textos, geralmente ensaios e esboços, acordarmos para o fato que o historiador não estava interessado em desenvolver uma cronologia da história da arte, mas demonstrar que há determinadas fórmulas de *páthos* que atravessam o tecido do tempo e sobrevivem de maneira

transmutada em diferentes culturas visuais. Acredito que esta seja a perspectiva mais adequada para compreendermos, ao menos em parte, as sobrevivências iconológicas de São Sebastião. Como já expus, meu argumento é o de que a presença sobrevivente e anacrônica de São Sebastião não se deu apenas através de sua apropriação engajada e ressemantizada em contextos de retórica anti-queer, assim como é preciso reconsiderar a ideia de que suas imagens são reféns de uma constelação de corpos apolíneos e equilibrados.

Já sabemos, como bem demonstraram Santos (2016) e Izidro (1999), que as esculturas e pinturas clássicas do santo/soldado cristão sempre evocaram detalhes expressivos que remetem amplamente a uma história dos gestos e movimentos: o movimento das flechas que atravessam a carne; a expressiva dor do martírio ou do olhar de êxtase; o corpo que se contorce em dor é o mesmo corpo que evoca movimentos eróticos e sensuais. São vários os gestos, movimentos, posturas e adereços de São Sebastião que, à luz de Warburg, poderíamos chamar de traços mnemônicos, gestos emotivos, fórmulas patéticas, paixões da alma ou formas pictóricas de interioridades. No entanto, neste artigo, de todos os gestos emotivos ou fórmulas de páthos figurados por São Sebastião, gostaria de me deter a respeito daquela que até o presente momento não recebeu nenhuma atenção na literatura científica: o desmunhecar.

Desmunhecar: cortar, decepar a munheca, o pulso ou o punho; suspender, levantar, gesticular ou articular o pulso; um homem ou mulher de gestos e modos muito delicados ou afetados; ser ou tornar-se homossexual. Entre definições dicionarizadas, formais e informais, estes são alguns significados atribuídos ao gesto de desmunhecar, termo oriundo do espanhol: *muñeca*. Fabiana Faleiros (2016) já se propôs a pensar em uma história do "desmunhecar" conectada a questões de gênero, raça e classe na história da arte. Em resumo, a artista e pesquisadora investiga como, no século XVI, o ideal de feminilidade foi construído nas imagens pictóricas de mulheres nobres que desmunhecavam, bem como tratou de analisar, através de obras como a *Vênus adormecida* (Giorgione, Ticiano, 1510) e *Vênus de Urbino* (Ticiano, 1534), a domesticação de mulheres através das mãos.

Faleiros se deteve, também, em compreender o gesto de desmunhecar nas iconologias de homens nobres (*Retrato de Luís XIV*, Hyacinthe Rigaud, 1701) e como esse gesto contribuiu para cristalizar um imaginário da mulher histórica no século XIX (a iconografia de *La Salpêtrière*, por exemplo). Neste mesmo percurso, Faleiros chega ao século XX refletindo sobre como o gesto de

desmunhecar passou a ser utilizado como forma de insulto e agressão contra pessoas afeminadas, homens gays e mulheres trans/travestis. E, já no século XXI, a autora observa os gestos dos pulsos que a tecnologia *touchscreen* coreografa, especialmente com foco nas práticas de masturbação e uso de vibradores.

No entanto, nem mesmo o extenso estudo de Faleiros se deteve à observação de como o gesto de desmunhecar figurou nas pinturas sacras, especialmente nas pinturas e esculturas de alguns santos cristãos como São Sebastião. Compartilho do argumento de Alexandre Santos (2016) de que o gesto de desmunhecar de Sebastião já acentuava, nas pinturas e esculturas renascentistas, seus “ambíguos contornos de gênero e sexualidade”. Não obstante, essa iconologia delicada e reticente foi superlativada durante o Barroco, período no qual, segundo Santos (2016), a carga de dramatização sublinhou ainda mais a languidez do corpo do sacrossanto.

Esta carga dramática seguiu ocorrendo nas obras que artistas do século XX realizaram de Sebastião, assim como ainda tem marcado presença nas apropriações contemporâneas de sua iconologia. No entanto, tal argumento não se estanca neste ponto. Se colocássemos as clássicas obras de São Sebastião realizadas por Guido Reni⁴ e Giuseppe Ribera⁵ ao lado de uma fotografia do bailarino de *voguing* Willi Ninja⁶ que, por sua vez, estaria situada próxima da pintura modernista *Oferta Votiva*, de Angel Zarraga⁷?

Oferta Votiva, realizada em 1912 na Cidade do México, nos apresenta um jovem São Sebastião amarrado a um mastro e com o corpo perfurado por uma flecha. Suas pernas estão levemente flexionadas, seu queixo pousa graciosamente sob seu ombro. Com o pulso amarrado ao mastro, sua mão declina delicadamente. A morte de Sebastião é serena, assim como na famosa pintura renascentista de Guido Reni. Mas ela é, também, afetada por um desmunhecar que nos remete às ardilosas mãos dos bailarinos que dançam *voguing* no clássico videoclipe de Madonna (1990), com as delicadas mãos de Willi Ninja em *Paris is Burning*⁸ e com a frescura de Sébastien,

⁴ Pintor do Barroco italiano, nascido cidade de Bolonha (1575-1642);

⁵ Pintor espanhol italianizado (1591- 1652);

⁶ William Roscoe Leake, mais conhecido como Willi Ninja, foi um dançarino e coreógrafo estadunidense (1961-2006)

⁷ Ángel Zárraga Argüelles foi um pintor modernista mexicano (1886-1946);

⁸ Documentário dirigido por Jennie Levingston, 1991.

jovem afeminado que dança ao som de *Bang Bang*⁹ no filme *Une Robe D'été*¹⁰ e que corre o risco de perturbar os vizinhos com “seu excesso de viadagem”.

Figuras 1 a 5 – No topo da prancha, à esquerda, reprodução da pintura São Sebastião (1615-1616), de Guido Reni. À direita, ainda no topo da prancha, reprodução de uma fotografia do dançarino Willy Ninja. Mais abaixo, reprodução da pintura Oferta votiva, 1912, de Angel Zarraga (à esquerda) e da pintura São Sebastião, 1651, de Giuseppe Ribera (à direita). No fim da prancha, frame do filme *Une Robe D'été*, 1996, de François Ozon.

⁹ Canção interpretada por Iolanda Cristina Gigliotti, mais conhecida como Dalida, cantora e atriz egípcio-francesa, descendente de italianos. A canção também faz parte da trilha sonora do longa-metragem *Les amoures imaginaires*, dirigido por Xavier Dolan, 2010.

¹⁰ Curta metragem de François Ozon, 1996.

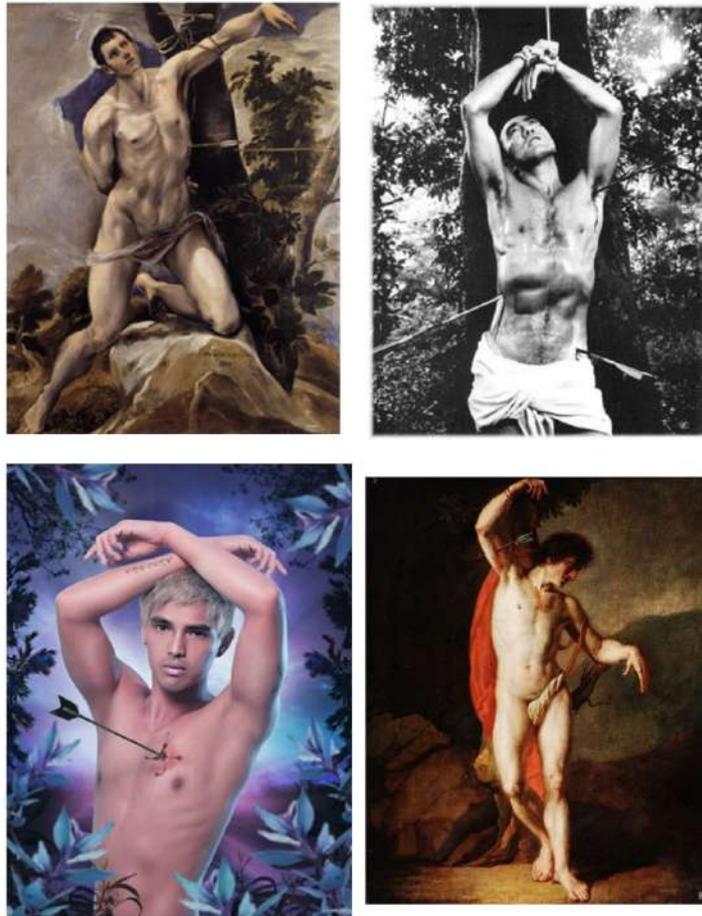


Como explica Faleiros (2016), o gesto de inclinar o pulso para baixo foi historicamente associado ao repertório hiperfeminino tanto na tradição pictórica da arte quanto pela indústria cultural do Ocidente, a exemplo de revista *Vogue*, que durante muito tempo propagou “o arquétipo de beleza ocidental da mulher branca, sofisticada, magra e de corpo codificado como heterossexual” (Faleiros, 2016, p. 337). Portanto, os meninos e rapazes que desmunhecam correm um sério risco de serem apontados como invertidos, afeminados, veados. Por esse motivo, na iconologia do desmunhecar, da qual também faz parte o Homem com luvas de Tiziano Vecellio (1520), o lânguido pulso de São Sebastião de Guido Reni e sua releitura *camp* nas

fotografias de Pierre e Gilles, se aproxima do *voguing* enquanto coreografia de resistência. Através do *voguing*, homossexuais, travestis e mulheres transexuais parodiam as modelos nas passarelas e suas poses nas capas da revista *Vogue*, bem como parodiam a delicadeza dos gestos aristocráticos e os pulsos caídos da renascença e do barroco, desafiando a engenharia cultural de sexo, gênero e classe que fariam do gesto de desmunhecar um insulto.

Como expõe a *drag queen* Dorian Corey em *Paris is Burning*, dizer que o desmunhecar do *voguing* é somente uma paródia das poses e trejeitos de modelos brancas, mulheres sofisticadas, aristocratas ou executivos, seria reduzir sua complexidade estética, política e subjetiva. Para Corey, o desmunhecar era um “gesto de posse”. Tratava-se de ter “a capacidade de ser exatamente aquilo que se quisesse ser”, diz ela. Dito nos termos de Jacques Rancière (2018a; 2018b), o desmunhecar, na percepção de Corey, poderia tratar-se de uma “capacidade estética” de *criar outros mundos e outras formas de vida a partir de um inventário estético, mas também de aparecer no campo do sensível de outra maneira que não aquela já indexada pelo regime da polícia*. O “momento do desmunhecar” produziria, então, uma “suspensão da ordem corriqueira do tempo, da maneira habitual de ocupar um espaço, de identificar-se como indivíduo” (Rancière, 2018a, p. 84).

Figuras 6 a 10 – No topo da prancha, à esquerda, reprodução da pintura O martírio de São Sebastião, 1579, El Greco); À direita, Yukio Mishima como São Sebastião, 1966. Fotografia de Kishin Shinoya. Abaixo, reprodução da fotografia de São Sebastião, 2009, Pierre et Gilles (à esquerda) e da pintura São Sebastião, 1500-1600, pintura de um anônimo, à direita.



Já Willi Ninja, em um de seus relatos em *Paris is Burning* que também foi apurado por Oldaison Berte (2014; 2015) e Raimundo Martins (2014), nos informa que o *voguing* mistura uma forma de pantomima, isto é, uma apresentação dramática de um dançarino solista, muito comum na antiguidade romana. Além disso, esse desmunhecar sofisticado incorporaria trejeitos de manuseio de estojos de maquiagem, movimentos de ginástica, hieróglifos do Egito antigo, esculturas gregas, passos de *break*, desfile de moda, poses em capas de revistas, linhas corporais sinuosas e posições rebuscadas. Ao aproximar as imagens clássicas de São Sebastião uma das outras, bem como ao friccionar essas imagens junto a essas outras visualidades produzidas em distintos contextos e temporalidades, os gestos do santo também me parecem figurar uma coreografia: ora em um estilo *old way* do *voguing* do início dos anos 1980 (Schijen, 2019), com poses simétricas, quase estáticas, mas que se alteram na medida em que as obras são posicionadas uma ao lado da outra, assim como podem se aproximar de um estilo *new way* do

voguing nos anos 1990 (Schijen, 2019), com mais fluidez e flexibilidade. Neste ponto, não é um equívoco sugerir que a escultura de São Sebastião realizada por Giuseppe Giorgetti¹¹ evoca, por exemplo, uma queda dramática carregada de barroquismo que também está presente no *voguing*, sobretudo para indicar que a dança (ou a batalha) terminou.

Figuras de 11 a 13 – No topo da prancha, à esquerda, reprodução da pintura/retrato o Homem com luvas de Tiziano Vecellio (1520), Museu do Louvre. À direita, frame de um bailarino no videoclipe de Vogue (Madonna, 1990). Mais abaixo, reprodução de pintura de São Sebastião, autoria de Del Cairo Francesco, 1600.



¹¹ Escultor italiano romano, 1668-82.

Figuras 14 a 16 – No topo da prancha, à esquerda, reprodução da pintura de Robert Wilhelm Ekman, São Sebastião, 1832. Já à direita, encontra-se um fragmento da pintura de Sandro Botticelli – Primavera, 1482. Abaixo destas, frame de da série Pose, criação de Ryan Murphy e Brad Falchuk.



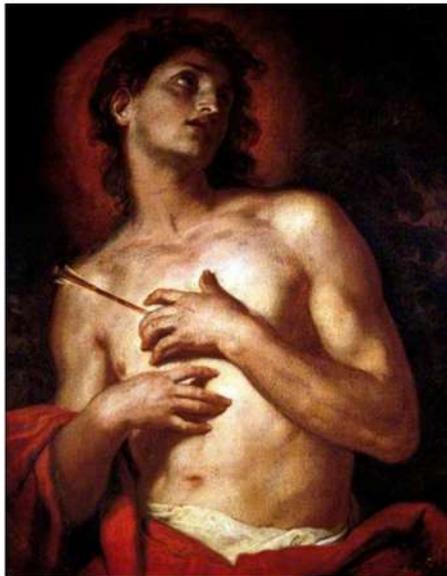
Figuras 17 a 20 – No topo da prancha, frame de um bailarino no clipe de Vogue (Madonna, 1990); Ao lado deste, reprodução da pintura do artista Nicolas Régnier, 1667),

Dossiê **Etnografias da Mídia e do Digital** - <https://revistaecopos.eco.ufri.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 3, 2022

DOI: 10.29146/eco-ps.v25i3.27908

intitulada São Sebastião. Mais abaixo, à esquerda, encontra-se a pintura São Sebastião, 1650-1660, autoria de Juan Carreño de Miranda. Já à direita, trata-se de um frame do filme *Portrait of Jason*, 1967, direção de Shirley Clark.



No entanto, ao que parece, essa coreografia de gestos e poses nunca termina. Na maioria das vezes, São Sebastião retorna com suas mãos que pendem sobre sua própria cabeça. Noutras, retorna com suas mãos delicadamente debruçadas sobre sua perna ou sobre seu peito atingido por uma flecha, como que desmunhecando com a palma da mão ora inclinada para cima, ora inclinada para baixo. É também o caso da escultura barroca de Gian Lorenzo Bernini¹², exposta

¹² Escultor e arquiteto do Barroco italiano, 1592-1680.

no Museu Thyssen Bornemisza, na cidade de Madrid. Nesta escultura, a mão direita de São Sebastião repousa próxima ao seu quadril nu, enquanto seu braço esquerdo pende do tronco no qual seu corpo está amparado. Com sua cabeça também amparada pelo tronco de árvore, o rosto do santo está delicadamente inclinado para cima. Apesar das duas flechas que lhe penetram (uma abaixo da axila e outra em seu abdômen), sua expressão é uma miscelânea de prazer e bem-estar, como se o encontrássemos apenas repousando após um momento de êxtase. Essa iconografia é retomada pelo cineasta *queer* João Pedro Rodrigues em *O Ornitólogo* (2016).

Quando insisto em friccionar os movimentos dos pulsos e mãos de São Sebastião junto a estas outras iconologias do desmunhecar é porque quero levar à frente o argumento warburgiano de que as imagens não são mônadas, isto é, não estão fechadas em si mesmas. Ao contrário, elas se abrem para processos de constelação, “para um diálogo entre imagens e de uma forma em que possam ser, a cada momento, deslocadas e postas em outras posições, sugerindo novos diálogos com novas imagens, em um processo infindo” (Waizbort, 2015, p. 13). Por esta razão, a iconologia do desmunhecar encapsula a noção warburgiana de engrama, pois esse desmunhecar aflui para a posterioridade da cultura visual como um índice pictórico e/ou plástico que é capaz de expressar fortes emoções, de fortalecer um senso de comunidade ou de partilha de gostos e repertórios estéticos, políticos e culturais em comum.

Ao mesmo tempo, Warburg entende que os engramas são objetos de um processo de transformação, isto é, a iconologia do desmunhecar nunca será exatamente a mesma. Ainda que a energia ou o traço figurativo se mantenha, o sentido e/ou significado desse gesto pode se alterar. No caso de Warburg, o gesto de desmunhecar que um dia pertenceu a uma ninfa dançante na festa de Baco transformou-se, anos depois, em uma Salomé dançarina; e, mais à frente, transformou-se em um São Sebastião que repousa em cenário idílico ou em um dançarino de *voguing*. Como destaca Leopoldo Waizbort (2015), é justamente daí que surge a noção de *Nachleben* (pós-vida): a constante reaparição de um detalhe, em nosso caso a iconologia do desmunhecar, que teria ficado perdido ou morto no passado e que, na verdade, sobrevive de modo latente.

Figuras 21 a 23 – Na primeira imagem, fotografia da escultura de São Sebastião, 1618, de Gian Lorenzo Bernini, exposta no Museu Thyssen Bornemisza (Madrid, Espanha). Ao meio,

frame do filme *O ornitólogo*, 2016, de João Pedro Rodrigues. Mais abaixo, fotografia da escultura de São Sebastião, 1671-1682, feita por Giuseppe Giorgetti



É possível, como também destacou Didi-Huberman a respeito de Mnemosyne, que a aproximação do desmunhecar de São Sebastião de outras mãos desmunhecadas seja criticada como um estudo que não sabe diferenciar as imagens em série de uma obra em sua singularidade. No entanto, em defesa deste artigo, cabe dizer que para compreender a

sobrevivência de São Sebastião é mais proveitoso recolocar sua imagem singular em uma perspectiva filológica conjugada com uma abordagem arqueológica. Assim, poderemos compreender como um caso singular (as mãos de São Sebastião) foi atualizado ou se atualizou em outras imagens, culturas e temporalidades pela sua capacidade operatória de, inclusive, fazer figurar gestos de resistência, criatividade e sobrevivência.

Enquanto para alguns o desmunhecar não passaria de um sintoma frívolo e desimportante, ou apenas um atestado estético-expressivo de patologia que se prolongou desde a iconologia da feminilidade histórica até a imagem cultural da homossexualidade enquanto desvio da natureza, estou interessado verificar como uma mirada crítica é capaz abrir outras leituras. Uma dessas leituras nos ajuda a entender como o desmunhecar, em seu retorno latente e impuro, contribui para uma crítica ao historicismo (busca pela unidade do tempo) e também uma crítica ao esteticismo (busca pela unidade estilística).

A iconologia do desmunhecar favorece um modelo sintomal da história da arte, pois trata-se de um operador de sobrevivências de gestos, movimentos e articulações fantasmáticas que entrelaçam os gestos da antiguidade clássica às iconologias do Barroco e do Renascimento. Já estes, através dessa articulação afetada dos pulsos e mãos, sobrevivem nos vídeos da cultura pop, nos cinemas e literaturas *queer*, nas pinturas modernistas que se apropriaram da corporalidade de São Sebastião, na sensibilidade *camp* de artistas gays, nas experiências minoritárias de sujeitos *queer*, na dança enquanto gesto de disputa política e formas de resistência. Portanto, olhar para o desmunhecar de São Sebastião atrelado a esses diferentes extratos temporais, visuais e culturais nos ajuda, de forma mais arejada, não apenas a ler os movimentos dos tempos e das culturas em configurações visuais, mas, especificamente, entender a impureza de uma iconologia gestual que não para de sobreviver de forma ressemantizada.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Kadmos, 2010.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora, UFMG, 2013

BENJAMIN, Walter. *Fragments*. Poirier, Paris: Collège International de Philosophie/PUF, 2001.

Dossiê **Etnografias da Mídia e do Digital** - <https://revistaecopos.eco.ufri.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 3, 2022

DOI: 10.29146/eco-ps.v25i3.27908

- _____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- _____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2011.
- BERTE, Odailson. Vogue: dança a partir de relações corpo – imagem. *Dança*, Salvador, v. 3, n. 2 p. 69-80, jul/dez. 2014
- _____. MARTINS, Raimundo. Vogue! Strike a pose! Se Posicione! Dançando com afetos e imagens. Chaud, E. (Orgs.). *Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2014
- DYER, Richard. The Image of a Homosexual as a Sad Young Man. In: *The Culture of Queers*, 116–36. New York: Routledge, 2002.
- DARRIULAT, Jacques. *Sébastien: le renaissant*. Paris: Éditions de la Lagune, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte em tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: contraponto, 2013.
- _____. *Atlas ou Gaia saber inquieto: O olho da história, III*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- _____. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- _____. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- FERNANDEZ, Dominique. *L'amour qui ose dire son nom: art et homosexualité*. Paris: Éditions Stock, 2001.
- FALEIROS, Fabiana Amélio. *O pulso que cai e as tecnologias do toque*. 1. ed. São Paulo: Ikrek, 2016.
- _____. Desmunhecar, ocupar, chamar. *Concinnitas* | ano 17, volume 01, número 28, p. 385-382, 2016.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MAULRAX, André. *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale, Des bas-reliefs aux grottes sacrées*. Paris: Gallimard/Galerie de la Pleiade, 1954.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social; In: *Epistemologias do Sul*. Org: Boaventura de Souza e Santos, Maria Paula Meneses. São Paulo: Cortez, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 2018a.
- _____. *O desmedido momento*. Serrote, n.28, 2018b, p. 77-97.
- RINCÓN, Omar. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. Tradução: Ciro Lubliner, *Revista Eco Pós*, v 19, n.3, 2016.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora – AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SANTOS, Alexandre. Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o martírio de São Sebastião. Porto Alegre: *PPGAV/UFRGS*, v. 21, n. 35, maio 2016

SOUZA, Isidro. São Sebastião, ícone gay. *Revista Korpus* nº 8, Lisboa, 1999. Disponível em: <http://abre.ai/aWj0> Acesso: 28, dez, 2019.

STEPIC, Nikola. The Reproduction of Saint Sebastian as a Queer Martyr in Suddenly, Last Summer and Lilies. In: *Journal of Religion and Culture*; volume 26, no. 1 & 2 (2015/2016); Concordia University, Montreal, Quebec.

SCHIJEN, Sarah. Uma breve história sobre o vogueing, contada pela Vogue. Disponível em: <https://www.vogue.pt/vogueing-historia-danca>. Acessado em 06 de março de 2022.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Histórias de Fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

WINCKELMANN, Johann. *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et sculpture*. Alerçon (Orne): Aubier, 1990.

KEARNEY, Ryan; *Rubber Intercessions: Saint Sebastian as Queer Communal Instigator during the AIDS Crisis*; Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro de Pesquisa em História da Arte e Curadoria, Universidade de Birmingham, Birmingham, 2018.

Dieison Marconi - Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Doutor em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, com período sanduíche realizado na Universidade Complutense de Madrid (UCM), na Espanha, junto ao Grupo de Pesquisa em Gênero, Estética e Cultura Audiovisual (GECA -UCM). É mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (POSCOM-UFSM) e bacharel em Comunicação Social (Habilitação em jornalismo) também pela UFSM. Possui pós-doutorado em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP.

Email: dieisonmarconi@gmail.com