

IMAGENS BASTARDAS DE UM SANTO HÍBRIDO: APROPRIAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA DA ICONOLOGIA DE SÃO SEBASTIÃO NA CULTURA VISUAL LATINO-AMERICANA

BASTARD IMAGES OF A HYBRID SAINT: APPROPRIATION AND SURVIVAL
OF THE ICONOLOGY OF SAINT SEBASTIAN IN LATIN AMERICAN VISUAL CULTURE

Dieison Marconi¹

<http://orcid.org/0000-0003-1883-652X>

RESUMO

Inspirado no método de montagem de Aby Warburg, este ensaio analisa as sobrevivências das iconologias clássicas de São Sebastião na cultura visual latino-americana. Desde o início do século XX, artistas de distintos contextos artísticos e culturais minoritários têm se apropriado das imagens barrocas e renascentistas de Sebastião para explorar, sobretudo, um conjunto sensível de temas e estéticas como homoerotismo, morte, trauma cultural e homossexualidades. Contudo, a pequena bibliografia existente a respeito das intermitências e reaparições de São Sebastião ao longo do último século e na contemporaneidade se deteve apenas em investigar contextos artísticos minoritários localizados na Europa e nos Estados Unidos. Tendo em vista essa lacuna, este estudo busca compreender como as iconologias clássicas de São Sebastião foram apropriadas e sobreviveram no trabalho de distintos artistas latino-americanos, desvelando um processo de inflexão iconológica que conecta e tensiona terrenos como religião, sexualidade, raça, colonialidade e processos de hibridação cultural. Para traduzir essas tensões estéticas e políticas, o ensaio explora a ideia de “imagens bastardas”.

Palavras-chave: imagens bastardas; hibridação cultural; cultura latino-americana; São Sebastião.

¹ Doutor em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor e pesquisador em regime de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pesquisa financiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj). E-mail: dieisonmarconi@gmail.com

ABSTRACT

Inspired by Aby Warburg's montage method, this article analyses the survivals of classical iconologies of Saint Sebastian in Latin American visual culture. Since the early twentieth century, artists from distinct minority artistic and cultural contexts have appropriated Baroque and Renaissance images of Sebastian to explore, above all, a sensitive set of themes and aesthetics such as homoeroticism, death, cultural trauma, and homosexualities. However, the small existing bibliography regarding the intermittencies and reappearances of Saint Sebastian over the last century and in contemporary times has only stopped at investigating minority artistic contexts located in Europe and the United States. In view of this gap, we seek to understand how the classical iconologies of Saint Sebastian have been appropriated and survived in the work of different Latin American artists, revealing a process of iconological inflection that connects and tensions terrains such as religion, sexuality, race, coloniality, and processes of cultural hybridization. To better translate these aesthetic and political tensions, the article explores an idea of "bastard images".

Keywords: bastard images; cultural hybridism; Latin America; Saint Sebastian

INTRODUÇÃO

Como destaquei em artigos recentemente publicados (Marconi, 2020, 2022; Marconi; Almeida, 2022), dei início a esta investigação entre os anos de 2018 e 2019, quando realizava um período de estudo em Madrid, capital da Espanha. A seguir, reproduzo parte da descrição de como foi o processo de mapeamento das obras analisadas e o levantamento do estado da arte que deu origem a esta pesquisa. O referido trecho foi inicialmente publicado no artigo "A sobrevivência do santo que desmunheca: montagem e identificação de um *páthos queer* na iconologia de São Sebastião" (Marconi, 2022), que também apresenta alguns resultados do projeto:

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 nome 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) (Marconi, 2022, p. 241)

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

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) (Marconi, 2022, p. 241).

A conclusão à 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 “jovem homossexual triste”, se aproxima da melancolia do príncipe em Walter Benjamin (1989), especialmente na medida em que codifica personagens gays melancólicos. (Marconi, 2022, p. 242)

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 Darriulat (1998) (Marconi, 2022, p. 242).

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 (Marconi, 2022, p. 242).

Todos esses trabalhos investigam exclusivamente dois espectros geográficos e culturais: Estados Unidos e Europa ocidental. Isto é, trata-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 (Marconi, 2022, p. 243).

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, proponho aqui uma mirada original. Primeiro, em função do próprio 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. 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 (Marconi, 2022, p. 243).

Em segundo lugar, darei total atenção às 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 esta pesquisa no contexto latino-americano ofereceu problemas que 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 (Trevisan, 2018) (Marconi, 2022, p. 244).

Este recorte artístico e geopolítico me levou 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, porque acredito 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 latino-americanos ultrapassam uma oposição essencialista e são capazes de abrir, nos termos de Homi Bhabha (2013), um espaço de negociação e tradução –, o que talvez faça de Sebastião o sujeito que o escritor Salman Rushdie (1988) um dia chamou de “homem traduzido”. Esta operação que chamo aqui de imagens bastardas se inspira parcialmente do que o próprio Omar Rincón (2013) chamou de “culturas bastardas” e, mais amplamente, do que García Canclini chamou de “culturas híbridas” (2011). (Marconi, 2022, p. 244).

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-masó, 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”.

Assim como Canclini e Rincón, ao pensar a sobrevivência iconológica de São Sebastião através dessa nova ferramenta teórica, estou menos interessado na hibridação em si e mais interessado nos processos de hibridação dessas iconologias, o que permite verificar, quase em um esforço filológico, suas singularidades, seus vínculos conflituosos, sua degeneração dos estilos, sua promiscuidade, suas proximidades e afastamentos, suas contradições e estranhezas familiares. Trata-se de me afastar de qualquer defesa de uma racionalidade purista e redentora da superação dialética entre imagens e culturas distintas, um argumento essencialista que me parece tão presente em algumas pesquisas apoiadas em perspectivas feministas, queer e decoloniais. No entanto, também não quero fazer das imbricações iconológicas de São Sebastião simples pseudomorfismos festivos da hibridação. Isto é, não apostarei nem na “homogeneização fundamentalista” e nem no “simples reconhecimento segregado/acrítico da pluralidade das culturas” (Marconi, 2022, p. 244).

Tendo reproduzido esse trecho, que se deteve em explicar o processo de mapeamento das obras e a revisão bibliográfica, cabe dar atenção à metodologia utilizada. Recorro, nesse caso, a uma estratégia que tem sido frequente em meus trabalhos (Marconi, 2020, 2021, 2022; Marconi; Almeida, 2022), pois, não por coincidência, esses mesmos trabalhos enxergam na montagem de diferentes visualidades e suportes uma proveitosa possibilidade de empreender uma história cultural das artes e das imagens. Desse modo, as imagens de São Sebastião que apresento não serão submetidas a uma análise exaustiva e meticulosa, mas reunidas e friccionadas com inspiração no trabalho de montagem de Aby Warburg (2013, 2015). Para tanto, eu me apoio, como já fiz outras vezes (Marconi, 2021, 2022; Marconi; Almeida, 2022), no argumento de que Aby Warburg torna-se superespectral 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 (Didi-Huberman, 2013; Marconi, 2022).

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, também um santo aliado dessa perspectiva *queer* em que me situo. Imagino, então, a 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 me 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 homem que retorna em latência impura, como um santo que reaparece traduzido, aquele que nunca é exatamente o mesmo, que figura intermitências e inflexões, e que sobrevive, apesar de tudo (Marconi, 2022).

Entre 1924 e 1929, Aby Warburg dedicou tempo e esforço para desenvolver um conjunto de procedimentos que buscava 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). Warburg produz, então, um Atlas de memórias. O Atlas Mnemosyne, como ele chamou, consiste em 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 também reorganizava uma memória e uma história não cronológica da arte a partir 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 de 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.

Isso posto, pretendo me inspirar nesse “gesto de montagem” para colocar em relação, ou associação, um conjunto de imagens (pinturas, litografias, filmes, esculturas, fotografias etc.) de artistas latino-americanos como Frida Kahlo, José Leonilson, Glauco Rodrigues, Angel Zarraga, entre outros, com algumas obras europeias/clássicas de São Sebastião. Portanto, longe de buscar uma significação geral, ampla ou atemporal das sobrevivências das iconologias do sacrossanto nas artes e culturas latinas, investirei em um trabalho inquieto que busca “reconhecer, montar, desmontar e remontar esse conjunto de imagens a revés de toda pureza epistêmica, introduzindo uma dimensão do sensível, do diverso e do caráter lacunar de cada imagem” (Didi-Huberman, 2018, p. 19), que questiona a validade histórica de determinados símbolos e iconologias, que tensiona a ideia de autenticidade na história da arte e dá vazão aos engajamentos pessoais e coletivos com distintos espectros iconológicos.

UM SANTO QUE SOBREVIVE ENTRE INFIDELIDADES E ESTRANHEZAS FAMILIARES

Na gravura renascentista *The Martyrdom of St. Sebastian* (1699), de autoria do francês Nicolas Dorigny (1658-1746), e que atualmente se encontra em exposição no *The British Museum*, temos a seguinte configuração dramática do martírio de São Sebastião: o santo cristão está amarrado a uma cruz no centro da imagem. Mais acima, um anjo coloca uma coroa sobre sua cabeça. Ainda mais acima, vemos Jesus Cristo apoiado e anunciado por uma legião de anjos que tocam suas trombetas. Cristo se aproxima do corpo do santo em agonia e, do alto, ao olhar para o que acontece em solo terreno, seu olhar não só é benevolente como também anuncia e ratifica o destino de todo mártir: Sebastião sofre, assim como o próprio Cristo sofreu na cruz, mas vencerá a morte.

Ainda é possível notar, na parte inferior da gravura, um homem ajoelhado à esquerda recuperando arco e flechas que alvejaram o mártir; outros soldados e torturadores cercam o corpo do santo; também há mulheres em luto no primeiro plano. São muitos os personagens, acontecimentos e gestos que compõem essa ontológica cena do martírio de São Sebastião. Sua tessitura preto e branco lhe dá um tom fúnebre, ainda que não impeça de evidenciar certa beleza na fisionomia dos corpos e nos movimentos das roupas. Temos, sobretudo, um bololô vastamente reproduzido não apenas nas próprias iconografias renascentistas e barrocas como também nos gestos, traços e posições de corpos que foram apropriados em obras produzidas ao decorrer do século XX e na contemporaneidade, todas muito posteriores a essa peça produzida por Dorigny.

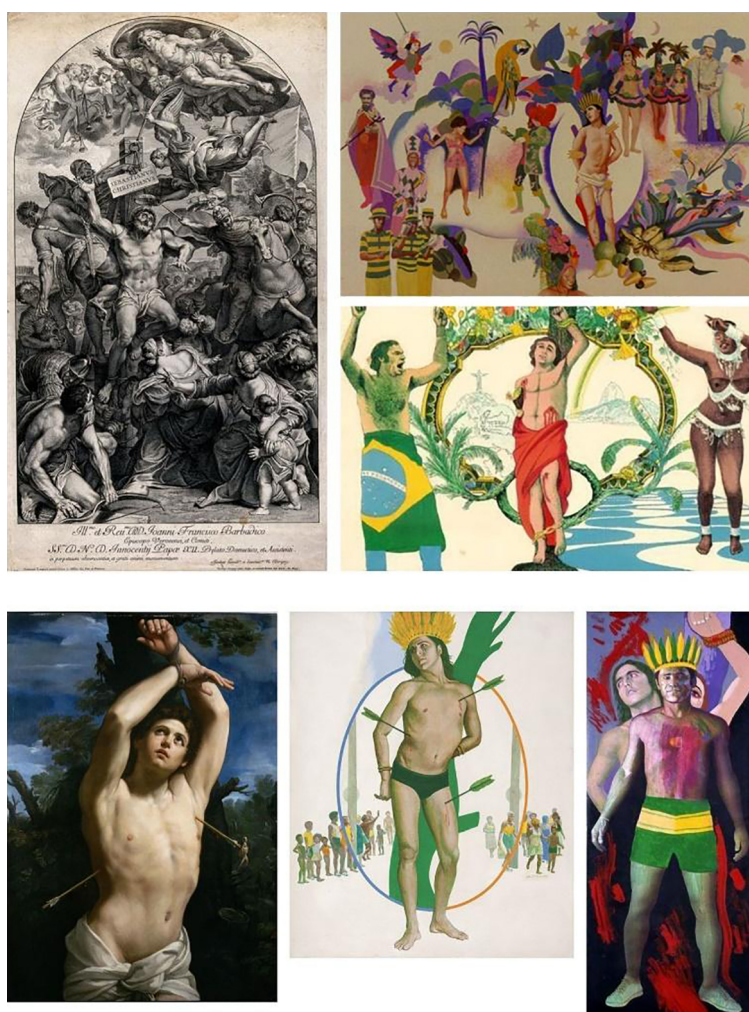
O pintor brasileiro Glauco Rodrigues, por exemplo, não necessariamente se apropriou especificamente dessa cena de martírio realizada por Dorigny. Ainda assim, dada a força com que a iconologia de São Sebastião se espalhou pelo Ocidente a partir das diástases da colonialidade e da catequização cristã e, posteriormente, em função da reprodutibilidade técnica e estética dessas figuras que não foi suficiente para sua dessacralização (Menezes, 2011), não é apressado argumentar que tais cenas fazem parte de um museu imaginário (Malraux, 1954) de diferentes populações e comunidades, incluindo a geração de pintores da qual Glauco Rodrigues fazia parte. Na verdade, ao longo de sua carreira como artista, Glauco Rodrigues realizou, entre pinturas, esboços e gravuras, mais de 100 obras sobre São Sebastião.

Em meio a essa centena de obras sobre o santo/soldado de origem europeia, a pintura *Abaporu* (1981) também apresenta o martírio de São Sebastião em meio a um bololô de personagens, gestos e acontecimentos. No entanto, nesse quadro do pintor brasileiro, personagens como Jesus Cristo, anjos, soldados, torturadores e mulheres devotas são substituídas por passistas de escolas de samba, pandeiristas e baianas. Na verdade, o martírio de São Sebastião, figura que ainda ocupa o centro da tela, parece acontecer em uma festa de carnaval. Durante esse evento, São Sebastião segue alvejado pelas flechas e exhibe seu corpo apolíneo, mas sua cabeça veste um cocar verde e amarelo.

Além disso, Glauco acrescentou em sua pintura elementos como flores e frutos tropicais, araras, coqueiros e morros que remetem à paisagem carioca e, ao fundo da tela, há um soldado que veste uma roupa verde desbotada. Todos esses elementos hipercoloridos pairam em um fundo branco, uma característica que, segundo o filme-biografia *Glauco do Brasil* (Zeca Brito, 2016), o artista manteve até o fim do período ditatorial, como se na fantasmagoria do branco opaco figurasse o desencantamento com o momento histórico em que se vivia. Além disso, enquanto Sebastião sangra em meio ao Carnaval, a presença do soldado vestido de verde também permite leituras a respeito de como a ditadura (que perdia força no início da década de 1980) se fazia presente de forma espectral. Glauco havia construído esse conjunto carnavalesco em fundo branco na pintura *São Sebastião do Rio de Janeiro*, de 1979. Nessa obra, o santo cristão também ocupa o centro da tela e, ao fundo, vê-se o Corcovado e a Baía de Guanabara quase se dissolvendo em traços opacos. À esquerda do santo alvejado e sangrando, um homem envolto em uma bandeira do Brasil grita com os punhos ao alto e, do lado direito, uma mulher negra samba, descalça, sobre as calçadas da zona sul carioca.

Em outra obra de Glauco, essa realizada em 1980, São Sebastião incorpora um homem indígena que chora com o olhar voltado para cima, como se também buscasse ver no céu o Jesus Cristo pintado por Dorigny. Para além do fundo branco, as cores que ainda ganham a tela em menor medida são o verde, o azul e o amarelo. Ao fundo, um conjunto de pessoas pretas e pardas, sobretudo mulheres e crianças, desloca-se pelo espaço. Já em *Meu Brasil Brasileiro* (1986), São Sebastião incorpora outro “arquétipo brasileiro”, mais especificamente um jogador de futebol usando cocar. Em ambas as obras, as referências ao Sebastião europeu (flechas, corpo branco alvejado, beleza apolínea) fazem-se presentes desde um jogo intercultural com adereços da cultura popular e/ou massiva do Brasil, dando a essa obra de Glauco Rodrigues uma expressão inautêntica, postiça ou mesmo bastarda.

Figura 1 - Montagem 1³



Fonte: autoria própria

³ No topo da prancha, trata-se da obra *Martírio de São Sebastião*, de Nicolas Dorigny, 1699 (à esquerda); e *Abaporu*, de Glauco Rodrigues, 1981 (à direita). Logo abaixo, também de Glauco Rodrigues, reprodução da obra *São Sebastião do Rio de Janeiro*, de 1979. Mais abaixo ainda, à esquerda, reprodução da clássica obra de Guido Reni (*São Sebastião*, 1615/1616); ao meio, reprodução da obra *Oxossi/São Sebastião*, Glauco Rodrigues, 1992; e à direita, *São Sebastião* (1985), também de Glauco Rodrigues.

Embora muitas leituras possam ser feitas dessas obras, as quais, para alguns críticos, deveriam ser precisamente analisadas como expressões de uma “*pop art brasileira*” ou de uma “*pop art antropofágica*”, opto por outros termos que podem nos ajudar a compreender e constelar essas e outras obras latino-americanas na condição de imagens bastardas. Ao friccionar as imagens realizadas por Glauco Rodrigues junto às outras obras, sobretudo as clássicas como a de Dorigny, é evidente uma tensão criativa, estética e política que pode ser iluminada pela força híbrida e mitopoética do momento em que a iconologia cristã medieval, o progresso das técnicas miméticas da renascença e a dramatização do barroco europeu são apropriados e rasurados nesse e em outros trabalhos artísticos latino-americanos, terminando por se aproximar de uma estética *rasquache*.

Opto pelo *rasquache*, entre outras sensibilidades estéticas que contribuem para compreender a bastardização da iconologia de Sebastião, porque acredito que esse termo é mais capaz de descrever conjuntamente, nas palavras de Tomas Ybarra-Frausto (1989), a arte “*de los de bajo*”, ou dos menos favorecidos, os quais, neste texto, podem não apenas ser os sujeitos e artistas oriundos do Sul-Global mas também os artistas empobrecidos, negros, homossexuais e mulheres que compõem esta constelação latino-americana. Embora, no mundo das belas-artes, a ideia de uma sensibilidade *rasquache* ainda seja uma categoria conceitual não referenciada, ou pelo menos não tão bem referenciada como os movimentos expressionista e surrealista, por exemplo, segundo Ybarra-Frausto (1989), o *rasquache* (que em espanhol pode significar migalha, sobra, algo de pouco valor) diz respeito a uma sensibilidade artística *chicana* (mas não apenas) que se apropria de objetos descartados, reciclados, fragmentos considerados de mau gosto, de segunda mão, frugais, pobres, ou mesmo de objetos originariamente considerados pertencentes à *fine art*, mas que agora se inscrevem na cultura como imagens híbridas, populares, massivas ou hipercomercializadas, a exemplo do *Taco Bell Chihuahua*, dos objetos encontrados de Pepon Osório, da imagem da Virgem de Guadalupe estampada em camisetas de segunda mão ou das imagens vernáculas de *divino niño Jesus*.

Nesse caso, gostaria de me referir a uma ideia ampliada da sensibilidade *rasquache*, para que ela também possa descrever a tessitura bastarda dos trabalhos artísticos latino-americanos que estão inseridos nos circuitos e estratégias de apropriação, reversão e inversão de repertórios clássicos da iconologia de São Sebastião, especialmente em função dos processos de colonização e colonialidade que não se deram apenas em sua faceta jurídica, econômica e religiosa mas também artística e cultural. Desse modo, eu me refiro a um tipo de arte *rasquache* que inscreve não apenas a “*pop art tropical*” de Glauco Rodrigues mas também as peças nas quais o jovem artista colombiano Meduska faz São Sebastião se aproximar das sensibilidades vernáculas da figura da virgem de Guadalupe, das imagens vernáculas de Oxóssi (São Sebastião em algumas religiões afro-brasileiras), dos *retablos mexicanos* dos devotos de São Sebastião ou mesmo do trabalho dos fotógrafos franceses Pierre e Gillez que também se apropriam em tons homoeróticos das iconologias clássicas do sacrossanto e das estéticas *rasquache* presentes nas pinturas e esculturas da Virgem de Guadalupe.

Figura 2 - Montagem 2⁴



Fonte: autoria própria

Ao olhar para essas imagens em conjunto, acredito que é necessário dar atenção aos recursos disponíveis, isto é, aos repertórios icônicos, materiais, simbólicos, clássicos de São Sebastião que se tornaram objeto de sincretismo, de justaposição e de uma integração conflituosa na produção artística latino-americana, tendo em vista que o *rasquachismo* “é uma sensibilidade sintonizada com as misturas e a confluência, uma combinação do material já existente e a veia satírica, a manipulação de artefatos, códigos e sensibilidades de ambos os lados culturais” (Yabarra-Frausto, 1989, p. 29) que constitui determinados objetos artísticos. Penso, também, que a junção dessas imagens desvela um trabalho fronteiriço entre passado e futuro, pois são peças artísticas que não retomam a iconologia de São Sebastião como mera causa social de um passado colonizatório que, em última análise, também seria um “precedente estético”. São trabalhos, sobretudo, que “renovam”

⁴ No topo da prancha, reprodução da São Sebastião, de Pierre et Gilles, 2009 (à esquerda); à direita, reprodução vernacular da virgem de Guadalupe; abaixo, à esquerda, fotografia realizada por mim da obra Virgem de Guadalupe (1697), de Gonzáles Miguel, exposta no Museu da América, em Madrid, Espanha; ao lado, à direita, reprodução da obra *Yo no nací para amar*, de Meduska, 2020.

o passado artístico e fantasmagórico, bem como reconfiguram tal temporalidade em um “entrelugar contingente” que, ao deixar o passado sobreviver, também inova, hibridiza e polemiza a presença desse passado no presente.

Assim como fez Omar Rincón ao falar de culturas bastardas, quando olho para essas imagens em seus movimentos infíeis de associação, também tendo a concordar com o que o sociológico indo-britânico Homi K. Bhabha (2013, p. 19) chama de “perspectiva intersticial”, isto é, um trabalho que busca “a articulação das diferenças culturais” nos “espaços ‘in-between’ como lugares inovadores de colaboração e questionamento” (Bhabha, 2013, p. 18-19). Tal argumento também me chama a atenção porque, ao friccionar as distintas imagens de São Sebastião, bem como os diferentes sintomas e as distintas temporalidades que essas imagens mobilizam, não estou analisando apenas “o efeito do poder colonial” na produção artística latino-americana, mas, sim, uma “forma de agência, espaço ou lugar de tradução e hibridez, nem um nem outro, mas algo distinto” (Bhabha, 2013, p. 45) que permite visualizar o que tem de desgarre e do que não chega a fundir-se, a quebra e a mescla das iconologias organizadas por diferentes sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros (Canclini, 2011).

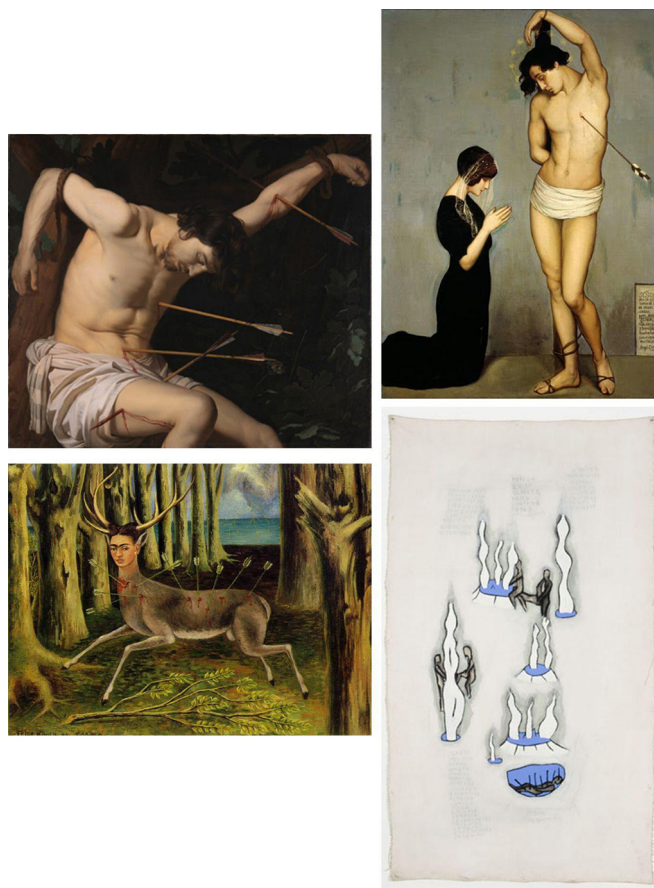
Tal sensibilidade *rasquache* também pode ser notada, ainda que em menor intensidade, no trabalho da pintora Mexicana Frida Kahlo, especificamente em uma de suas obras mais conhecidas, *O veado Ferido*, de 1946. Nessa obra, Kahlo constrói mais um de seus inúmeros autorretratos, nesse caso, um híbrido de animal e humano, macho e fêmea. O corpo do veado está alvejado por nove flechas. Sua perna direita frontal está levemente erguida, como se estivesse machucada ou em movimento. É fácil construir relações desses ferimentos com a vida pessoal da pintora mexicana, seja pelo que diz respeito ao acidente de automóvel que sofreu na adolescência e que a prejudicou fisicamente até o fim de sua vida, seja pelo seu amor por Diego Rivera e suas experiências homossexuais com outras mulheres. No entanto, o pescoço do veado, ou de Frida Kahlo, está em riste, seu rosto nos encara, demonstra pouca ou nenhuma expressão de dor; talvez apenas melancolia.

O *Veados Feridos* evoca, ainda, elementos que remetem às tradições religiosas europeias e latinas que fizeram parte da vida da própria pintora, que era filha de pai alemão e mãe mestiça. Na pintura, o veado está em uma floresta e, no chão, em primeiro plano, destaca-se um ramo. Enquanto o ramo reflete uma tradição popular mexicana de colocar um galho de árvore sobre os túmulos, as flechas remetem diretamente ao martírio do santo europeu. Diante dessa imagem, como propõe Didi-Huberman (2013), é preciso “alongar o tempo do olhar” para compreender que a sobrevivência de São Sebastião não se exprime como uma essência, um traço global ou um simples arquétipo, mas, ao contrário, como um “sintoma” (Benjamin, 1989) que desvela a tenacidade das coisas minúsculas, a exemplo do tensivo sincrético do ramo mexicano em primeiro plano com as flechas do santo europeu que atravessam o corpo do melancólico veado de Frida Kahlo.

Melancolia também é a “sensibilidade estética” (Lopes, 1999) que o brasileiro José Leonilson recobrou em sua obra *Pobre Sebastião* (1993). Feita de acrílico e lápis de cor sobre lona, o trabalho de Leonilson apresenta uma forma de *via crucis*, na qual o mártir cristão é carregado até uma espécie de túmulo que arde em chamas elevadas, ainda que, em primeiro plano, o corpo alvejado por flechas pareça estar imerso em um azul frio e

aquoso. Ao nos aproximarmos da obra, é possível ler palavras como medo, coragem, perigo, derrota, desejo. De modo geral, as obras de Leonilson investem, por meio de um repertório pessoal, subjetivo ou mesmo autobiográfico, na produção de pinturas, gravuras, desenhos e esculturas em que é possível verificar, a partir de uma perspectiva *queer*, uma constante encenação de uma sensibilidade melancólica, luto e perda que, entre outros fatores, materializa-se nas peças artísticas em função da experiência de desorientação (Ahmed, 2004), cultural e subjetiva que o artista sentia frente aos espaços e à cultura da heteronorma, desde as relações familiares, amorosas e profissionais até a maneira como buscou lidar com a infecção pelo vírus do HIV⁵ e a presença fantasmagórica da morte e da homofobia.

Figura 3 - Montagem 3⁶



Fonte: autoria própria

⁵ Desde a Idade Média, São Sebastião é cultuado como um santo que protege contra as pestes. No contexto em que a expansão da epidemia de HIV era chamada vulgarmente de “peste gay” e alguns discursos religiosos daquelas décadas afirmavam a proliferação da doença como um castigo de Deus contra a homossexualidade, houve um conjunto de artistas, sobretudo nos Estados Unidos, que se apropriou das imagens de São Sebastião para investir contra a política de morte que era autorizada pelo próprio Estado. Susan Sontag comenta que as doenças são geralmente usadas como metáforas do mal do qual a sociedade deveria se ver livre. Nesse caso, quando a epidemia do HIV/AIDS se expandiu especialmente a partir dos anos 1980 e, de início, acometeu especialmente homens gays, não tardou para que ela fosse vista como a expiação da culpa pelo sexo promíscuo, anormal e pecaminoso (Marconi, 2020).

⁶ No topo da prancha, à esquerda, fotografia realizada por mim da obra *Sebastião*, Gerrit Van Honthorst, 1623, exposta na Galeria Nacional, em Londres; ainda no topo da prancha, à direita, reprodução da obra *Oferta Votiva*, de Angel Zarraga, 1911; abaixo e à esquerda, o *Veado Ferido*, de Frida Kahlo, 1946; à direita, reprodução da obra *Pobre Sebastião*, de José Leonilson, 1993.

Ao me deparar com a obra de Kahlo, e, especialmente com o trabalho de Leonilson, tenho a impressão de que a sobrevivência da iconologia de São Sebastião não constrói, necessariamente, narrativas políticas triunfantes com histórias progressistas – muito presentes, inclusive, no excesso de positividade de alguns ativistas neoliberais. Trabalhos como esses se debruçam, muito mais, sobre uma experiência desorganizada do ponto de vista das normatividades de sexo/gênero, assim como dizem respeito a um trabalho que coaduna memórias traumáticas, melancólicas e fracassadas (Halberstam, 2020), especialmente ao mesclar a biografia do santo cristão com as experiências culturais e pessoais de artistas *queer* latino-americanos que viveram e criaram durante o século XX.

Nessa direção, o que venho chamando de imagens bastardas não diria respeito exclusivamente à hibridez, ao popular ou ao vernáculo, isto é, a artes e culturas que seriam como um “filho ou filha bastarda” de uma arte legítima, como é o caso do argumento de Rincón e Canclini, mas também estaria vinculado às “sensibilidades estéticas menores” (Ngai, 2005), a exemplo da melancolia (Lopes, 1999), do fracasso *queer* (Halberstam, 2020), do trágico (Benjamin, 2011), da pulsão de morte (Edelman, 2004) ou mesmo do enamoramento frustrado. Assim como Sebastião foi para o poeta espanhol Garcia Lorca um desses meninos pelos quais ele costumava “se perder em mares e corações”⁷, chegando a desenhar o mártir cristão sobre seus autorretratos, o santo cristão provavelmente significou para Leonilson um daqueles “rapazes que eram apenas paisagens bonitas em seu caminho”⁸. São Sebastião, Garcia Lorca e José Leonilson poderiam muito bem pertencer, ao lado de Caio Fernando Abreu, à linhagem dos “meninos delicados” (Chiara, 2018), aqueles rapazes que se queimaram num romantismo exaltado, mesmo quando superatuararam de *bad boys*.

Embora este parágrafo possa parecer mera retórica poética, os trabalhos reunidos neste estudo, especialmente no caso de artistas gays e bissexuais como Leonilson, Lorca ou mesmo o pintor mexicano Angel Zarraga⁹ – que buscou reproduzir São Sebastião em seus traços apolíneos –, ajudam a compreender o que esses homens gays, que viveram em épocas diferentes e em contextos culturais/históricos distintos, teriam em comum. É possível que David Halperin, a partir de seu livro *How To be gay* (2012), respondesse a esse tema dizendo que haveria entre eles muitas coisas distintas e muitas coisas semelhantes –, sendo que todas elas ultrapassariam o discurso essencialista de que a única coisa em comum seria a de que se trata de homens que se atraem sexualmente por outros homens. A hipótese de Halperin é mais criativa. Para ele, “ser gay” é uma prática intimamente vinculada à homossexualidade, porém, distinta dela. Como prática cultural, o “ser gay” é algo que pode ser instruído e aprendido, o que demonstra que nem

⁷ No poema Gacela X – De lá huida: “Muchas veces me he perdido por el mar, como me pierdo en el corazón de algunos niños”, presente no livro *Diván del Tamarit*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

⁸ Esses caras [...] eles são apenas paisagens bonitas no meu caminho. Na voz de José Leonilson no filme *A Paixão de JL* (Carlos Nader, 2014).

⁹ Fascinado pelo nu masculino, como no caso de sua representação de São Sebastião no quadro *Oferta Votiva* (1911), Zarraga teve seu trabalho descrito como Guillermo Sheridan (2007), como “uma imagem rara e singular”. Contra o azul feminino de um céu vertical, desdobra-se o belo corpo do mártir luminoso, carne ardente e ferida pelo veneno de um ramo, porém com “o rosto extasiado de sua morte serena”.

todo homem homossexual será culturalmente gay (basta que ele não tenha passado por nenhum processo de iniciação).

Em contrapartida, segundo Halperin, algumas pessoas heterossexuais poderão ter, como de fato têm, uma forte identificação com as culturas gays, indicando que esses sujeitos se apropriam de um conjunto de sensibilidades estéticas e de um conjunto de práticas culturais: o *camp*; os musicais; a viadagem de antiquário; a música pop e suas divas; a *montação* e a cultura *drag queen*; o apelo estético da “afeminação”, da “afetação” e das “hiperfeminilidade”; o “*banheirão*” e o sexo em lugares públicos; o gosto por estéticas frívolas ou “menores”; o desapego de uma pretensiosa “cultura autêntica” e, também, a experiência da homossexualidade melancólica, caracterizada, nesse caso, menos como categoria médica/legal e mais como leve perspectiva de encarar a desorientação, a fugacidade do mundo e o peso de seus topos cristalizados e normativos (Lopes, 1999). Consciente disso, e ao menos no que diz respeito às experiências homossexuais no Ocidente e, mais especificamente no contexto latino-americano, é possível dizer que São Sebastião é um elemento sensível que fez e faz parte desse extenso repertório de gostos e gestos que podem contribuir para compreender o “ser gay” como uma prática estética e cultural vinculada à homossexualidade, mas não restrita a ela. Isso possibilita reunir um amplo conjunto de artistas gays e/ou queer que se aproxima de um santo que Richard Dyer (2002) chegou a nomear como “jovem homossexual melancólico”.

Entretanto, José Leonilson não foi o único artista gay brasileiro a ter se apropriado da figura mitológica de São Sebastião. No campo do cinema, por exemplo, é possível lembrar dos filmes do coletivo pernambucano Surto e Deslumbramento, os quais, reconhecidos por sua “furiosa frivolidade” (Prython, 2014), trouxeram até o momento Sebastião em três filmes: o longa-metragem a Seita (2015) e o curta-metragem Vênus de Nike (2020), ambos dirigidos por André Antônio Barbosa; e o curta-metragem *Virgindade* (2015), dirigido por Chico Lacerda. No primeiro, o santo cristão está inserido em uma festa que cultua um dandismo coletivo ou, ainda, um agrupamento de alegorias de corpos dissidentes que encontra um espaço e um momento para ser “plurais e singulares”. Em *Vênus de Nike*, também de André Antônio, Sebastião emerge misturado a outros corpos de homens gays que exploram um sem-número de fetiches sexuais, práticas bondage, dominação, sadismo e masoquismo (BDSM) e transas coletivas, misturando imagens de vídeos pornô com o clássico longa-metragem *Sebastiane* (1976), de Derek Jarman. Já no caso de *Virgindade* (2015), de Chico Lacerda, a figura do santo se imiscui em meio uma centelha de outros homens nus, assim como está envolvido em uma narrativa verborrágica do próprio diretor sobre suas experiências sexuais em locais públicos de Recife.

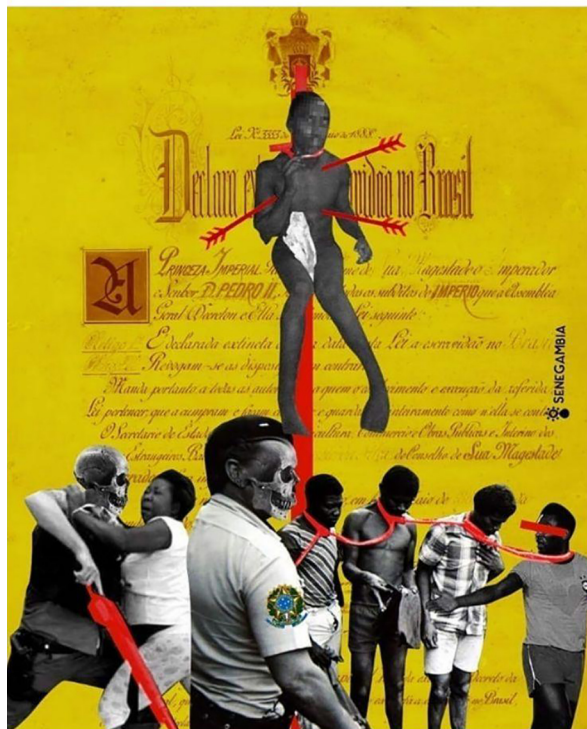
Os três filmes brasileiros dialogam, em alguma medida, com um amplo repertório cinematográfico transnacional que já se apropriou da iconologia clássica de São Sebastião, a exemplo do já citado *Sebastiane* (1976) do diretor britânico Derek Jarman e de outros filmes como *Saint* (Bavo Defume, 1997), *O Ornitólogo* (João Pedro Rodrigues, 2017), *Lilies* (John Greyson, 1996), *Saint Narcise* (Bruce La Bruce, 2020) e *Martyr* (Mazen Khaled, 2017). Desse modo, em seu conjunto, todos esses trabalhos tensionam, no comum

sensível e fracionado (Rancière, 2018), temas que historicamente já constituíram, ou ainda constituem, disputas narrativas e políticas, a exemplo das tensões históricas entre homossexualidade e religião (Foucault, 1988).

Essa tensão remete ao fato de que, se o consumo e a difusão da iconologia de São Sebastião em nosso imaginário é, por um lado, fruto de processos de colonização; por outro, ela também indica uma crítica irônica, frívola ou engajada contra os valores coloniais de raça, gênero e sexo que não adere à retórica do otimismo nacionalista anticolonial, não promete qualquer tipo de fantasia de um outro lugar, nem mesmo um esquecimento de nossa história compartilhada de relações de poder e exploração (Marconi, 2020). Ainda que esquecer possa ser necessário como estratégia contingente e provisória que rompe com a lógica da lembrança, como já defendeu Jack Halberstam (2020), ainda há muitas flechas que hoje impedem o total abandono de uma denúncia contundente. Por exemplo, quando as apropriações da iconologia de São Sebastião denunciam o genocídio de meninos negros nas mãos da polícia militar do Rio de Janeiro, tal como mostra uma das colagens mais recentes do artista brasileiro Luang Senegambia (2020).

Em sua obra, Senegambia se apropria de modo ambivalente da iconologia clássica do São Sebastião. Em um fundo vermelho, talvez saturado de sangue negro, o corpo branco e apolíneo do mártir europeu é substituído pelo corpo de um rapaz negro amarrado a um poste. A genitália do rapaz, geralmente coberta por um tecido branco em sua tradição europeia, dessa vez, é coberta por um tecido também da cor vermelha que, apesar desse mesmo tom, consegue se destacar do fundo em que uma favela carioca está manchada de vermelho. Enquanto nas clássicas figuras europeias são as flechas que miram e perfuram o corpo do santo, no trabalho de Senegambia, o corpo de São Sebastião negro é alvo de revólveres e balas patrocinadas pela capital e pelo estado fluminense. Não à toa, na ponta superior do poste em que o jovem São Sebastião negro está amarrado, vemos uma placa informando “Prefeitura do Rio de Janeiro”, cidade da qual São Sebastião é considerado padroeiro.

Figura 4 - Montagem 4¹⁰



Fonte: autoria própria

¹⁰ Obras de Luan Senegambia, ambas intituladas como São Sebastião (2020)

No Rio de Janeiro, as maiores vítimas de assassinato são homens negros com idade entre 15 e 30 anos, mortes que devem ser analisadas como parte do genocídio da população negra e como resultado da ação de um Estado que opera no modo necropolítico, em que o racismo é ferramenta ideológica para a produção de descartabilidade de corpos negros (Araújo; Souza; Silva, 2021). Em meio a esse caudaloso contexto de violência, alguns episódios de assassinato ou agressão de jovens negros que ganharam repercussão midiática são incorporados por Seneegambia em seus trabalhos. Em outra peça, por exemplo, o artista produz uma colagem que mescla as fotografias de um jovem negro¹¹ que, em 2014, na Zona Sul do Rio de Janeiro, foi espancado, deixado nu e preso a um poste por uma trava de bicicleta, junto aos outros símbolos que tradicionalmente remetem à iconologia clássica do mártir cristão.

Ao fundo da colagem, vê-se o texto da Lei Áurea, oficialmente Lei nº 3.353, de 13 de maio de 1888, que “extinguiu”, ao menos no papel, a escravidão no Brasil. No entanto, em primeiro plano, e contradizendo a lei que teria sido promulgada por Princesa Isabel, vemos esse jovem negro, agredido, sufocando com seu pescoço preso ao poste pela trava de bicicleta. Flechas atravessam o corpo do garoto que, humilhado, tenta esconder sua genitália com sua camiseta branca. Vestígios de um fato real e símbolos mitológicos se cruzam para denunciar, mais uma vez, não apenas a violência específica do caso em questão mas também o racismo como herança de um país escravocrata. Além do menino negro que incorpora São Sebastião, ou São Sebastião que incorpora o menino negro, a mesma peça de Senegambia apresenta policiais em rostos cadavéricos que agridem outras pessoas negras, todos casos de repercussão midiática.

São muitas as leituras possíveis diante de uma crítica tão contundente, no entanto, ao mesclar iconologia cristã e críticas ao racismo a partir da prática da colagem, o trabalho de Senegambia nos lembra, principalmente, que o cristianismo foi uma imposição colonial que instaurou uma das principais bases do racismo e da supremacia branca e que, desse modo, as diástases iconológicas de São Sebastião em território brasileiro trazem consigo as histórias do processo de invasão e colonização europeia, de catequização das comunidades indígenas, da proibição do culto religioso da população africana que aqui foi escravizada e, também, da perseguição de pessoas homossexuais durante a contrarreforma (Trevisan, 2018).

Ainda assim, Senegambia, ao utilizar a figura de São Sebastião, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, busca demonstrar que a população negra, assim como o próprio Sebastião, morre de forma injusta nas mãos de seus algozes. No trabalho do artista, identifica-se como o consumo e a apropriação de tradições iconológicas podem ser utilizados, conforme já havia dito Canclini nos anos 1990, como um recurso para lutar contra aqueles que, em nome da própria tradição, buscam defender discursos conservadores de diferentes

¹¹ Segundo informou a imprensa brasileira na época, o jovem foi atacado por um grupo de três homens, a quem chamou de “os justiceiros”. O rapaz foi espancado, levou uma facada na orelha, arrancaram sua roupa e o prenderam pelo pescoço em um poste. Bombeiros do Quartel do Catete atenderam a ocorrência de agressão e soltaram o rapaz. Ele foi levado para o Hospital Municipal Souza Aguiar. Mais informações em: Jovem negro é acorrentado nu em poste por grupo de ‘justiceiros’ <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/02/jovem-negro-e-acorrentado-nu-em-poste-por-grupo-de.html>

ordens, nesse caso, uma tradição de ordem racista. É com essa perspectiva racializada que o trabalho de Senegambia anacroniza o nosso presente, pois desvela a convivência de uma temporalidade impura (o Brasil escravocrata e o Brasil contemporâneo, o cristianismo como sustentáculo da supremacia branca e o a iconologia cristã agora utilizada como artefato artístico e político de crítica ao racismo). São esses os fragmentos, sintomas ou fulgurações (Didi-Huberman, 2018) que impedem de olhar para São Sebastião como objeto encerrado em si mesmo.

Para Canclini (2011), a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, muito pelo contrário, ao se valer de distintos aparatos materiais e simbólicos, Senegambia demonstra que o que tenho chamado de imagens bastardas é, justamente, o que Rincón nomeia, inspirado em Michel de Certeau (1988), como aquelas conflituosas “marcas do fazer”, as “maneiras de praticar”, as “táticas” do cotidiano e as “inventivas dos mais fracos”, ou seja, formas de resistências móveis, instáveis, fluidas, às vezes contraditórias que se expressam no contexto da produção artística (Rincón, 2016). Além disso, o trabalho de Senegambia deixa ainda mais fecundo o argumento de que, quando a preocupação com a autenticidade deixa de se aplicar à produção artística do São Sebastião, as funções de algumas dessas obras de arte realmente se transformam. Como talvez expusesse Walter Benjamin (1989) ao se deparar com santinhos e outras figuras vernacularizadas, rasuradas ou apropriadas por grupos politicamente minorizados, em vez de essas obras fundarem-se no ritual religioso, elas passam a fundar-se em outra práxis: a política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, não procurei *ver com* essas imagens, isto é, dentro ou em companhia delas, nem *ver contra* elas. Busquei *ver entre*, pois acredito que é essa estratégia que de fato possibilitou entender mais os movimentos, deslocamentos, infidelidades, aproximações e afastamentos das iconologias abordadas. Trata-se de um *olhar* muito próximo do que Denilson Lopes efetiva em seu livro *No Coração do Mundo* (2012). Teria o mundo um coração que não fosse um entrelugar? Mas talvez tenha sido Homi K. Bhabha (2013) que mais bem descreveu essa estratégia de *ver entre*, pois busquei dar a ver não o exotismo do multiculturalismo ou da diversidade de culturas, mas, sim, a inscrição da diferença e da articulação do hibridismo iconológico *nas* culturas. Para isso, e como fez Bhabha, é necessário reforçar que o intercultural, isto é, esse fio cortante de tradução, de negociação, o entrelugar, é o que carrega o *fardo* do significado das culturas. É ele que permite, nas palavras do próprio autor, “vislumbrar histórias nacionais, antinacionais, do povo” e, assim, evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (Bhabha, 2013, p. 76).

Utilizo, então, o termo imagens bastardas não como um mero jargão que possa figurar ao lado de termos como “mestiçagem” (mescla de etnias), “sincretismo” (mescla de religiões) e “crioulização” (mescla de línguas), mas, sim, do modo como já pensou

Canclini (2011), isto é, essas categorias são insuficientes para nomear e explicar as modernas e contemporâneas formas de interculturalidade e processos de hibridação. Embora nessa afirmação Canclini não se refira, tão somente, às imbricações ou interculturalização da cultura artística, acredito que esse pensamento seja válido para descrever as imagens bastardas não como meros objetos, mas como processos de hibridação estética, política e cultural. Logo, são processos que incorporam a tensão da diferença e a contradição política em vez da simples negação provinciana (Bhabha, 2013), deixando emergir a energia inquieta, sobrevivente, revisionária e híbrida de um santo que sobrevive de forma traduzida e polêmica, entrelaçando tradições da pintura clássica europeia com as artes latino-americanas, resultando em um conjunto de imagens que são as “filhas bastardas” (Rincón, 2016) da “arte legítima” e que degeneram sua origem e natureza, circulando sensibilidades menores, estranhas, *queer*, promíscuas, doloridas.

Acredito, novamente me inspirando Homi K. Bhabha (2013), que uma crítica *queer* ou mesmo uma crítica pós-colonial no campo das imagens e da arte não são eficientes porque mantêm eternamente separados os termos do senhor e do escravo, do mercantilista e do marxista ou mesmo os termos de distintas “tradições estéticas”; penso, isso sim, que uma teoria crítica só pode ser realmente eficiente na medida em que ultrapassa as bases de oposição que estão dadas e que abra um espaço de negociação e de tradução que destrua as polaridades negativas para que possamos trabalhar com a real complexidade das diástases imagéticas.

Tem-se, então, uma extensa paisagem intercultural e transcultural na qual pesam os conflitos da diferença, das relações de poder e a impureza das misturas. Com essas imagens bastardas, compreendidas mais como processo e menos como objeto (Didi-Huberman, 2013), busquei descrever justamente essa operação, esse desempenho ou essa atividade do interatuar das imagens no contexto de uma história cultural da arte (Warburg, 2013, 2015). Assim, o termo “imagens bastardas” também contribui, a partir de uma perspectiva geográfica, histórica e cultural latino-americana não essencialista, para levar a cabo aquilo a que Aby Warburg não conseguiu dar sequência no seu contexto europeu entre guerras. Isto é, entender como o retorno latente e impuro de São Sebastião na cultura visual latino-americana contribui para a crítica ao historicismo (busca pela unidade do tempo) e também para a crítica ao esteticismo (busca pela unidade estilística) na história da arte.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. **The cultural politics of emotion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- ARAÚJO, Verônica; SOUZA, Edinilza de; SILVA, Vera da. “Eles vão certeiros nos nossos filhos”: adoecimentos e resistências de mães de vítimas de ação policial no Rio de Janeiro. **Ciência e Saúde Coletiva**, 2021.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- BRASIL. **Lei nº 3.353, de 13 de maio de 1888**. Declara extinta a escravidão no Brasil. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim3353.htm. Acesso em: 2 fev. 2023.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2011.
- CHIARA, Ana Cristina. Afinidades eletivas. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 9-17, 2018.
- DARRIULAT, Jacques. **Sébastien: le renaissant**. Paris: Éditions de la Lagune, 1998.
- DE CERTEAU, Michel. **The practice of everyday life**. Berkeley: University of California Press, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte em tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou Gaia saber inquieto: O olho da história, III**. Belo Horizonte: EUFMG, 2018.
- DYER, Richard. The Image of a Homosexual as a Sad Young Man. In: DYER, Richard. **The Culture of Queers**, New York: Routledge, 2002. p. 116–136.
- EDELMAN, Lee. **No future: queer theory and the death drive**. Durham, N.C.: Duke University Press, 2014.
- FERNANDEZ, Dominique. **L'amour qui ose dire son nom: art et homosexualité**. Paris: Éditions Stock, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I** – A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GLAUCO do Brasil. Direção: Zeca Brito. Brasil, 2016. Vídeo. 90 min.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe, 2020.

HALPERIN, David. **How to be gay**. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

JESÚS, Martín-Barbero. Culturas Populares. *In*: ALTAMIRANO, Carlos (dir.). **Términos críticos de sociología de la cultura**. Buenos Aires: Paidós, 2002. p. 49-69.

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

LOPES, Denilson. **No coração do mundo**: paisagens transculturais. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LOPES, Denilson. **Nós, os mortos**: melancolia e neobarroco. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999.

MARCONI, Dieison. A sobrevivência do santo que desmunheca: montagem e identificação de um phatos queer de São Sebastião. **Revista Eco-Pós**. v. 25, n. 3, p. 240–265, 2022.

MARCONI, Dieison. O dia em que os dândis tomaram chá com Jacques Rancière: as relações entre polícia e política na perspectiva das estéticas dândis. **Mídia e cotidiano**, v. 15, n. 2, 2021.

MARCONI, Dieison. ALMEIDA, Gabriela. Trabalhar imagens, reparar o visível: a política da imagem como prática reparadora. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 29, p. 1-13, jan./dez. 2022.

MARCONI, Dieison. Notas introdutórias para uma genealogia das apropriações iconográficas de São Sebastião. *In*: INTERCOM: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação; Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 43., 2020. **Anais** [...]. 2020.

MENEZES, Renata de Castro. A imagem sagrada na era da reprodutibilidade técnica: sobre santinhos. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 17, n. 36, p. 43-65, jul./dez. 2011.

- NGAI, Sianne. Our aesthetic categories: an interview with Siane Ngai. **Cabinet Magazine**, Canada, n. 43, 2012.
- NGAI, Sianne. The Cuteness of the Avant-Garde. **Critical Inquiry**, Chicago, n. 31, 2005.
- PRYSTHON, Ângela. **Utopias da Frivolidade**. Recife: Cesárea, 2015.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. *In*: SANTOS, Boaventura de Souza e; MENEZES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- RINCÓN, Omar. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias cerebrites. **Revista Eco Pós**, v. 19, n. 3, 2016.
- RUSHDIE, Salman. **The Satanic Verses**. London: Viking, 1988.
- SANTOS, Alexandre. Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o martírio de São Sebastião. Porto Alegre: **PPGAV/UFRGS**, v. 21, n. 35, maio 2016.
- SHÉRIDAN, Guillermo. “Aires de familia: Zárraga y yo”. **Letras Libres**, p. 95-97, fev. 2007.
- SONTAG, Susan. **Doença como metáfora** – AIDS e suas metáforas. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- STEPIC, Nikola. The Reproduction of Saint Sebastian as a Queer Martyr in Suddenly, Last Summer and Lilies. **Journal of Religion and Culture**, Quebec, v. 26, n. 1-2, 2016.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.
- WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- YBARRA-FRAUSTO, Tomás. **Rasquachismo**: a Chicano Sensibility. Durham: Duke University Press, 2019.