

## Notas Introdutórias de uma Genealogia das Apropriações Iconográficas de São Sebastião<sup>1</sup>

Dieison MARCONI<sup>2</sup>  
Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP

### Resumo

Este artigo apresenta algumas notas iniciais sobre minha atual pesquisa de pós-doutorado. Apoiado em uma metodologia de inspiração genealógica, investigo como a iconografia renascentista e barroca de São Sebastião tem sido apropriada, sobretudo, nas artes queer desenvolvidas desde o início do século XX. A iconografia clássica de São Sebastião, sempre de um corpo branco, jovem, seminu e violado por flechas é, também, a representação de um corpo "belo", às vezes andrógino, muitas vezes impregnado de uma sensibilidade homoerótica e sadomasoquista. Apresento, então, alguns vestígios iconográficos das inflexões estéticas e políticas que esse corpo branco e cristão sofreu nas visualidades modernas e contemporâneas, se transfigurando e sobrevivendo em corpos de homens gays, soropositivos, negros, latinos, asiáticos e indígenas.

**Palavras-chave:** são sebastião; estética; política; queer; imagem.

### Notas Introdutórias

Em *A imagem sobrevivente: história da arte em tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), George Didi-Huberman propõe que as imagens não são meros objetos, mas sim gestos e processos, formas em constante mutação, espécies de rastro e vestígio. A partir desse primeiro aforismo, o filósofo também reflete sobre a experiência que os sujeitos estabelecem com as imagens, isto é, o inquietar-se diante de uma imagem. E esse inquietar-se envolveria uma dimensão fenomenológica que torna possível juntar o sensível e o inteligível. Assim, caso não tenhamos nada a dizer a respeito de uma imagem que está diante de nós, é porque ainda não dedicamos tempo suficiente a ela.

Me valendo desse argumento do filósofo francês, gostaria que dedicássemos um tempo para refletir sobre como um mosaico medieval de São Sebastião, hoje considerado por muitos como a primeira representação conhecida do mártir cristão, veio sendo alterada ao longo dos séculos. Datado do ano 682 e hoje exposto na Basílica de São Pedro

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Pós-Doutorando na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). E-mail: [dieisonmarconi@gmail.com](mailto:dieisonmarconi@gmail.com)

---

(Roma, Itália), neste mosaico São Sebastião é figurado como um senhor de barba e cabelos brancos. Além disso, veste uma túnica prateada com detalhes dourados e os únicos membros de seu corpo que estão a mostra são seus pés, suas mãos, seu rosto e sua cabeça envolta em um anel luminoso. Do ponto de vista hagiográfico, esse mosaico do mártir cristão já estava, em 682, inscrito em uma tradição que fazia dele um objeto de culto pela sua unicidade – ou pela sua aura – como diria Walter Benjamin (1994). Ou seja, o valor aurático foi a forma mais primitiva de inserção dessa e de outras obras de arte no contexto da tradição.

Para Walter Benjamin (1994), as mais antigas obras de arte surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, depois religioso. E nesse caso, há uma diferença entre valor de culto e valor de exposição. Para Benjamin, quando a produção artística nasceu a serviço da magia, o que importava, naquelas imagens, é que elas existissem, não que fossem necessariamente vistas. As pinturas paleolíticas de animais nas paredes de uma caverna, por exemplo, eram instrumentos de magia, as quais, no máximo, deveriam ser vistas e adoradas pelos espíritos. Já nas catedrais da Idade Média, algumas esculturas, afrescos e mosaicos eram expostos mais ao alto de tal modo que, ao serem cultuadas, ficassem não muito discerníveis aos olhos dos fiéis. Assim, esse mosaico de São Sebastião, santo que desde a Idade Média é venerado como uma entidade que protege contra as pestes e as enfermidades, resguardou por muito tempo esse fundamento teológico.

No entanto, houve um momento, em meados do século XIV, que essa iconografia de São Sebastião desceu alguns degraus de seu invólucro aurático. Ao descer, ficou seminu, voluptuoso e atravessado por flechas. Essa iconografia renascentista, e posteriormente barroca, foi tolerada pela Igreja Católica não só em função das heranças da Antiguidade Clássica, como também pelo fato de que São Sebastião era o padroeiro que protegia a população contra as pestes (SANTOS, 2016). Isto é, sua corporalidade jovem e de beleza resplandecente simbolizava o triunfo sobre a morte, fosse a morte causada pelas doenças, fosse a morte causada pelas flechas que perfuram seu corpo. Foi somente a partir da contrarreforma que a Igreja Católica não apenas destruiu muitas imagens renascentistas de São Sebastião, como também o substituiu por São Roque - figura considerada mais decente e sábia na tarefa de protetor das pestes (DARRIULAT, 1998; SANTOS, 2016).

---

No entanto, foi essa iconografia renascentista que mais contribuiu para consolidar a narrativa cristã em torno do martírio de Sebastião. Como contam as histórias narradas especialmente por séquitos católicos, Sebastião teria nascido em Narbona (França) no ano de 256. Posteriormente, teria se mudado com a família ainda jovem para Milão – quando se alistou para o exército romano. Em seguida, no contexto de uma Roma oficial e majoritariamente pagã, Sebastião (já devoto do Cristianismo) foi nomeado capitão da guarda oficial do imperador Diocleciano. Segundo Alexandre Santos (2016), foram muitas as vezes em que Sebastião, enquanto soldado, se envolveu na defesa dos cristãos, intermediando milagres relacionados à cura de doenças, inclusive de pagãos, os quais em gratidão se convertiam ao Cristianismo.

No entanto, se por um lado ações como estas deram a Sebastião grande respeito por parte dos seus seguidores, assim como lhe garantiram fama considerável no mundo romano, elas também lhe trouxeram problemas (SANTOS, 2016). Na época, como também historiciza Tiago Elídio (2019), o império romano havia proibido o culto ao Cristianismo. Assim, quando Diocleciano descobre que Sebastião era cristão, considerou-o traidor e o condenou à morte. O martírio de Sebastião teria iniciado com seu corpo sendo alvejado por flechas. Depois, seu corpo já desfalecido foi jogado em um rio. Socorrido por Santa Irene, o soldado teria se recuperado – ou ressuscitado - e se apresentou novamente a Diocleciano dizendo que “antes de ser um soldado romano, ele era um soldado de cristo”. Diocleciano ordenou, então, que Sebastião fosse açoitado até a morte e que seu corpo fosse jogado no esgoto público de Roma para que não houvesse possibilidade de o soldado ser considerado um mártir. Posteriormente, o corpo de Sebastião foi resgatado do esgoto por companheiros cristãos que o enterraram nas catacumbas.

Não sei dizer precisamente em que momento a iconografia renascentista e barroca de São Sebastião se instalou em meu *museu imaginário* -, termo que André Malraux (1954) usou para descrever um “lugar mental” repleto de obras de arte e ao qual é possível ter acesso mesmo que nunca tenhamos ido ao Museu do Louvre em Paris ou na Galeria Nacional em Londres. Afinal, no século XX, esse museu imaginário poderia ser levantado através das imagens presentes nos livros ou mesmo através de algumas fotografias, enquanto hoje pode ser mantido através do banco de imagens do *Google* ou de redes sociais de compartilhamento de imagens como *Instagram* e *Pinterest*. Em face disso, assim como muitas outras bichas, certamente conheci São Sebastião através do banco de

imagens do Google, mais especificamente através das fotografias artificializadas de *Pierre et Gilles* ou através de um *torrent* de *Sebastiane*, longa-metragem dirigido em 1976 por Derek Jarman. Nesta época passei a saber, 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 populações LGBT no Brasil e em Portugal.

No entanto, entre o segundo semestre de 2018 e o primeiro semestre de 2019, realizei um período do meu Doutorado na Universidade Complutense de Madrid (UCM), na Espanha. Durante esse período vivendo em Madrid, viajei para outras regiões do Estado espanhol e também para países como França, Inglaterra e Portugal. Nas passagens por esses e outros países europeus visitei alguns museus, a exemplo do Centro Pompidou, Museu D'Orsay, Galeria Nacional, Museu do Louvre, Tate Modern, Rainha Sofia, Museu do Prado, Museu Thyssen Bornemisza, entre outros. Desde a minha primeira visita ao Museu do Prado, em Madrid, as pinturas de São Sebastião avolumaram minha inquietação, pois, quando se adentra em qualquer sala que exhibe apenas obras sacras, somos atravessados sensorialmente por uma intensa reprodução icônica do sofrimento cristão. E em meio a tantas obras de sofrimento icônico, os quadros de São Sebastião dispostos nas paredes figuravam, ao menos para mim, um ruído.

Na maioria das vezes, eu via um corpo jovem, resplandecente, seminu e violado por flechas, mas que raramente aparentava intensa sensação de dor e sofrimento. Na verdade, as feições da languida escultura de São Sebastião (Gian Lorenzo Bernini, 1618) que se encontra no Museu Thyssen Bornemisza, também em Madrid, me sugerem uma sensação de bem-estar, como se o santo tivesse acabado de ter um orgasmo. Essa sensação não é tão diferente do que pode ser experimentado ao se deparar com a escultura que Bernini realizou de Santa Teresa, intitulada O êxtase de Santa Teresa. Já em muitas outras pinturas e esculturas que fui encontrando pelo caminho, havia sim a dor do martírio, mas também havia o olhar de êxtase. Havia o corpo que se contorcia em dor, mas este era, também, o mesmo corpo que evocava movimentos eróticos e sensuais (SOUZA, 1999).

Nesse caso, as pinturas e esculturas de São Sebastião me inquietaram não apenas pelo implícito (ou nem tão implícito) repertório erótico, mas, também, pela vistosidade da repetição desses mesmos traços iconográficos que fui encontrando nas visitas aos museus. Afetado por essa quantidade das imagens clássicas do santo, passei a fotografar todas as pinturas que fui encontrando no caminho. Ao final desse périplo, além de algumas esculturas, eu havia fotografado mais de 60 pinturas de São Sebastião. E me

---

perguntei, provisoriamente, se Sebastião não seria um dos santos católicos mais reproduzidos – senão o mais reproduzido – na história da arte ocidental.

Por esse motivo, naquela época mesmo, recordei que fiz uma pesquisa em sites de museus brasileiros, argentinos, estadunidenses, mexicanos e também uma busca no *Google*, no *Youtube*, no *Instagram* e no *Pinterest* e encontrei uma grande quantidade de outras pinturas, fotografias, filmes, performances, vídeos, *selfs*, gravuras, grafites, colagens e muitas outras reproduções técnicas e estéticas do santo cristão. Desde então, venho atualizando cotidianamente esse banco de dados e hoje já acumulo um banco de mais de 200 imagens. E se alguém poderia argumentar que o erotismo incrustado nas pinturas renascentistas e barrocas de São Sebastião é, na verdade, fruto meu olhar e da minha sensibilidade homoerótica, as reproduções modernas e contemporâneas de São Sebastião permitem, nas palavras de Jaques Rancière (2018), escutar como discurso aquilo que, nas obras renascentistas e barrocas, talvez fosse percebido apenas como ruído.

Digo isso porque desde a primeira metade do século XX as imagens de São Sebastião vieram sendo homoerotizadas não apenas em fotografias, gravuras, colagens e textos literários, mas também passaram a ser utilizadas em performances que exploram práticas BDSM, assim como foram inflexionadas nas artes queer desenvolvidas no contexto epidêmico do HIV/AIDS. Elas tem sido, também, consumidas e apropriadas nos cinemas queer, utilizadas em aplicativos gays de relacionamento, racializadas na denúncia do genocídio da juventude negra no Rio de Janeiro, exploradas visualmente no sincretismo religioso afro-brasileiro, cultuadas em retablos queer mexicanos, secularizadas em *selfs* de redes sociais, utilizadas em vídeos de música pop e mobilizadas na reivindicação de uma cidadania religiosa/católica de pessoas queer, sobretudo dando a ver um discurso que é de cunho teológico queer. E é sobre esses modos de apropriação queer que eu gostaria de produzir algumas notas reflexivas, especialmente a partir da coleção de imagens que tenho montado.

### **Entre Deslocamentos e Vestígios Iconográficos**

Retomando Walter Benjamin (1994), o que proponho como ponto de partida para esta pesquisa é que a apropriação técnica e estética das obras de arte de São Sebastião possibilitou que essas obras se emancipassem, desde o início do século XX, de sua função parasitária (em alguns casos também se apartando do ritual religioso). Logo, a questão da autenticidade nas obras de arte do santo cristão já não faz quase ou nenhum sentido. E

---

quando a autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística do santo cristão, a função de algumas dessas obras de arte se transformaram. Em vez delas fundarem-se no ritual, como diria Benjamin, elas passaram a fundar-se em outra práxi: a política.

No entanto, diferente de Benjamin, não busco afirmar que as apropriações modernas e contemporâneas de São Sebastião dizem respeito a uma estetização situada da política. Ao falar em estetização da política, Benjamin se referia especificamente ao espetáculo do Nazismo, ou seja, a estética do Nazismo. Ou, ainda, sobre como o cinema foi utilizado como arte de propaganda nazista e de valorização do nacionalismo germânico. Quando sugiro que desde a primeira metade do século XX as diferentes formas de consumo e apropriação queer das imagens de São Sebastião exercem uma práxi política é porque, assim como Jaques Rancière (2018), considero que a estética é a base permanente desse e de qualquer outro exercício político. E precisamente por isso, as apropriações queer do santo cristão avolumam um *dano* na tessitura de qualquer paisagem que se pretenda consensual.

Dito de outro modo, não busco localizar São Sebastião no debate histórico sobre reprodução e autenticidade de imagens sacras sob o ponto de vista dos estudos queer. Entendo que se ainda há, hoje, uma questão premente nesse debate, ela já não se trata mais de perguntar se seriam válidas, para as imagens sagradas, as observações de Walter Benjamin (1994) sobre a perda da aura e o distanciamento do ritual religioso. Pois, dentro dos círculos religiosos contemporâneos, é visto que a superreprodução e a superexposição dessas imagens não aboliu totalmente o seu culto. O que me interessa, aqui, é propor um diálogo sobre gestos queer de consumo, apropriação e deslocamento (e não a mera reprodução) da iconografia renascentista de São Sebastião que vem ocorrendo desde o início do século XX. Isto é, busco investigar uma práxi estética e política que, enquanto operação dissensual, altera o visível, o dizível e o pensável, perturbando alguns regimes pretensiosamente consensuais de religião, catolicismo, arte, raça, sexualidade e erotismo.

Ainda assim, as proposições de Walter Benjamin podem ser interessantes para escrutinar uma tensão que é desvelada pelas próprias apropriações queer da iconografia cristã: se a autenticidade na história da arte ocidental foi – ou ainda é – uma prerrogativa considerável (DIDI-HUBERMAN, 1998), ela talvez equivalha, na história da sexualidade ocidental (FOUCAULT, 1988), a metáfora da heterossexualidade, da cisgeneridade e da branquitude como matrizes autênticas, ontológicas e originais. Enquanto as apropriações queer de obras sacras podem ser encaradas, por alguns, como algo postivo, formas de

---

arremedo ou mesmo uma “arte menor” – tal como ainda são vistas as sexualidades e as identificações de sexo/gênero dissidentes (BUTLER, 2003), talvez uma genealogia dessas apropriações queer pode nos devolver uma crítica mais astuciosa: não apenas as apropriações queer de São Sebastião não são, de fato, autênticas e originais, como nem mesmo as pinturas medievais, renascentistas e barrocas o são.

No século XIX, o escritor inglês Oscar Wilde desenhava, além de peças de roupas, figuras renascentistas de São Sebastião. Essa relação entre São Sebastião e Oscar Wilde, escritor que conheceu o abandono quando foi condenado a prisão por práticas homossexuais em 1887, foi retomada 100 anos depois pelo ator brasileiro Elias Andreato em um monólogo teatral anônimo (1997). Na peça, Andreato surge no palco vestindo apenas camisa, cueca branca e um sapato alto de camurça preta. Já o cenário, quase vazio, representa a cela onde Wilde esteve na prisão de Reading. Há um espelho, uma taça, uma poltrona, um varal com quatro pares de meias de seda e um retrato gigante de Lorde Alfred Douglas, o famoso amante que abandonou Wilde – descreveu a jornalista Patrícia Decia em reportagem para o jornal Folha de São Paulo, 1997.

Além disso, como também recorda a reportagem de Decia, alguns detalhes não deixam esquecer que Andreato incorpora um Wilde decadente. Sua cabeça está coberta por uma rede de cabelo, apenas uma das mãos tem as unhas esmaltadas e, sob os olhos, há grossos traços de maquiagem. Já no cartaz de divulgação da peça, Andreato incorpora Oscar Wilde como São Sebastião. Na reportagem, o ator ainda argumenta: “quando terminei o roteiro, queria que o final fosse uma imagem de São Sebastião flechado. Essa era a imagem que mais definia o personagem, um misto de êxtase e sofrimento. Depois, descobri que era um dos quadros de que Wilde mais gostava. Além disso, São Sebastião acabou sendo uma imagem adotada pelos gays. Isso define muito a personalidade e o universo da peça” – disse o ator (DECIA, 1997).

Segundo Dominique Fernandez (2001), retomado por Alexandre Santos (2016), em 1911 o poeta homossexual italiano Gabriele D’Annunzio escreveu um poema chamado *Martírio de São Sebastião*. D’Annunzio escreveu o poema diretamente em francês e construiu um Sebastião mítico, que se recusa a ser tratado com clemência e pede aos seus algozes que o maltratem no suplício (FERNANDEZ, 2011; SANTOS, 2016). Para Santos (2016), o discurso poético de D’Annunzio diz respeito a um canto de amor que sublinha tanto as convicções religiosas do santo como também sua simbologia de resistência: “Oh arqueiros, ainda que vocês jamais me amem, que eu ainda assim conheça

---

o seu amor. Eu lhes digo, eu lhes digo: aquele que mais profundamente me machuca, mais profundamente também me ama” (D’ANNUNZIO *apud* FERNANDEZ, 2001, p. 103). No entanto, a partir desse excerto, talvez se possa sugerir que tal poema não diz respeito somente a um canto de amor e resistência, como acredita Alexandre Santos (2016), mas também a uma sensibilidade sadomasoquista que foi mais explorada em performances de artistas queer a partir da segunda metade do século XX.

Sebastião também foi o nome escolhido para caracterizar personagens gays ou queer em outras obras teatrais e literárias, a exemplo do que fez Tennessee Williams em *De repente, último verão* (1958). Não obstante, biógrafos de Williams indicam que o personagem Sebastião da peça seria, na verdade, o próprio escritor. Além disso, assim como Wilde, o poeta espanhol e homossexual Federico Garcia Lorca (1936-1898) também realizava desenhos de São Sebastião. E diferente dos desenhos de Wilde, felizmente os desenhos de Lorca não se perderam.

Já anos 1960, o escritor japonês Yukio Mishima performa São Sebastião em um conjunto de fotografias nas quais exhibe sua musculatura halterofilista, explorando todos os temas que pautaram obsessivamente sua criação literária, como a homossexualidade, o militarismo, a juventude, a beleza e a morte. Alguns anos antes desse ensaio fotográfico, Mishima descreve em seu livro autobiográfico *Confissões de uma máscara* (2004) como foi seu encontro com a obra que o pintor italiano Guido Reni realizou de São Sebastião. A narração em primeira pessoa na obra de Mishima é, como também pontua Alexandre Santos (2016), interessante pelas condições e possibilidades de consumo e apropriação iconográfica a partir de uma sensibilidade homoerótica:

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



---

Mais tarde, em 1985, o diretor de cinema Paul Schrader reencena a reencenação que o dramaturgo japonês realizara da obra de Guido Reni no filme *Mishima: uma vida em quatro tempos*. Tendo em vista que em 1970 Mishima cometeu o ritual suicida *seppuku*, hoje proibido por lei no Japão, a iconografia renascentista do santo cristão é, mais uma vez, reatualizada em signos dúbios de prazer e sofrimento, beleza e morte.

Do mesmo modo que a iconografia de São Sebastião se conecta às experiências de prazer, violência e trauma de nomes como Oscar Wilde, Federico Garcia Lorca e Yukio Mishima, algo semelhante se pode traçar entre a iconografia do santo cristão com a vida e a obra da pintora mexicana Frida Kahlo, especialmente em uma de suas obras mais conhecidas, *O veado Ferido*, de 1946. Em *O Veados Ferido*, 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, a partir das quais o sangue jorra. 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 intenso relacionamento com o pintor Diego Rivera. No entanto, o pescoço do veado – ou de Frida Kahlo - está em riste, seu rosto nos encara, demonstrando pouco ou nenhuma expressão de dor, talvez apenas melancolia. *O Veados Ferido* evoca, ainda, elementos que remetem às tradições religiosas europeias e latinas que fizeram parte da vida da própria pintora. Na pintura, o veado está em uma floresta e no chão, em primeiro plano, destaca-se um ramo de árvore. Enquanto o ramo reflete a tradição mexicana de colocar um galho de árvore sobre os túmulos, as flechas remetem diretamente ao martírio do santo europeu. No canto inferior esquerdo da pintura, junto à sua assinatura, Frida Kahlo ainda escreve a palavra *carma*.

Quando essa obra de Kahlo se coaduna a tantas outras apropriações de São Sebastião que emulam memórias pessoais que são doloridas e traumáticas, a iconografia do santo cristão costura um tecido visual muito mais amplo, pois trata-se, também, da construção de uma memória cultural de sujeitos queer. Segundo Alexandre Santos (2016), quando o britânico Derek Jarman revisita o martírio do santo cristão em seu filme *Sebastiane* (1976), também trata-se de elaborar essa tensão de um estado autobiográfico pessoal e cultural (gay e soropositivo) que se mistura com a imagem e a história do próprio

---

santo, propiciando a abertura para outras portas de acesso político ao corpo, à alteridade e ao desejo.

Todo falado em latim, o longa-metragem de Jarman é um filme repleto de elementos homoeróticos: a alegórica cena inicial da festa romana que culmina com o banho de esperma por um pênis gigante, a cena *slow motion* em que dois soldados nus tomam banho em um lago, o monólogo do protagonista no qual ele encara seu próprio reflexo (referência à Narciso) e, por fim, a cena do martírio. No filme, Sebastião e todos os outros soldados também passam muito tempo confinados em uma paisagem desértica, tônica do confinamento homoerótico que também pode ser visto em filmes como *Uma canção de amor* (Jean Genet, 1950), *Um Estranho no lago* (Alain Guiraudie, 2013), *Prata Queimada* (Marcelo Piñero, 2000), *Hawai* (Marco Berger, 2013), *Bom Trabalho* (Claire Denis, 1999) e *Martyr* (Mazen Khaled, 2017). *Martyr*, inclusive, explora um ensaio visual e performático que remete, mais amplamente, às cenas de diferentes martírios da cultura cristã, incluindo as cenas renascentistas do martírio de São Sebastião. No mesmo compasso, o filme explora sensorialmente as relações homoeróticas veladas de rapazes libaneses em uma pobre comunidade islâmica de Beirut.

A reelaboração dessas experiências queer – diaspóricas e transculturais - da qual São Sebastião é constituído e que, ao mesmo tempo, ajuda a constituir, também diz respeito a epidemia do HIV/AIDS - especialmente nos Estados Unidos. Em dois importantes ensaios (*A doença como metáfora* e *A AIDS e suas metáforas*, 2007), 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 chegou nos anos 1980 e, de início, acometeu especialmente homens gays, não tardou para que ela fosse vista como a expiação da culpa pelo sexo promiscuo, anormal e pecaminoso.

É, então, a partir desse contexto que São Sebastião torna-se uma referência nas pinturas do artista norte-americano Tony de Carlo. Carlo produziu, desde a década de 1980, cerca de quarenta quadros que reproduziram Sebastião em diferentes corpos de homens gays. Entre essas diversas obras, um homem gay e negro tem seu corpo atravessado por flechas vermelhas. Nela, São Sebastião poderia encarnar, por exemplo, o cineasta Marlon Rigs – gay, negro e soropositivo. No entanto, as pinturas de Carlo poderiam, também, encarnar Nei D’Ogum, Michel Foucault, Hervé Guilbert, Caio Fernando Abreu, José Leonilson, Cazuzza, Derek Jarman, Duane Kearns, Rafael França, Luiz Roberto Galizia, Lennie Dale e Keith Haring – sendo que este último também

---

realizou sua versão queer do santo cristão no mesmo contexto de Carlo. Se São Sebastião foi, desde a Idade Média, cultuado como um santo que protege contra as pestes, as pinturas produzidas por Carlo reivindicam a iconografia do santo justamente no momento em que o HIV/AIDS era chamado vulgarmente de “peste gay” e alguns discursos religiosos daquelas décadas filtravam a proliferação da doença como um castigo divino - naturalmente com o apoio omisso do Estado norte americano.

Segundo Emile Durkheim (2000), as religiões também são “fruto da ação social” que exprimem “realidades coletivas”, destinando-se a promover, a manter ou a refazer certos estados subjetivos desses grupos” (DURKHEIM, 2000, p. 38). Como base nisso, talvez seja interessante perguntar, como ponto de partida, como as apropriações da iconografia de São Sebastião nas obras de Tony de Carlo, desenvolvidas no contexto da epidemia do HIV/AIDS, exprimiam uma “realidade coletiva” e “estados subjetivos” de comunidades queer, assim como forjaram uma guerrilha artística e cultural contra a política de morte. Nesse caso, a iconografia do santo cristão talvez não seja apenas um signo que vincula comunidades católicas, mas sim um corpo que relaciona signos complementares (BATAILLE, 2005) como homoerotismo, doença, sofrimento e religiosidade que reconstituíram um estado secular de comunidades queer, mais especificamente de homens gays.

Prova disso são, também, as fotografias estilizadas feitas pelo casal francês Pierre Comroy e Gilles Blanced. Nessas imagens, homens de diferentes origens étnicas (orientais, latinos, europeus, etc) incorporam o mártir cristão em fotografias que flertam com o *kitsch* e o *camp* (SONTAG, 1987). Com as fotografias de Pierre e Gilles, as imagens estilizadas de São Sebastião se misturam a outros corpos masculinos que já povoaram quase que de forma hegemônica o imaginário gay ocidental – a exemplo da fotografia de um marinheiro com o torso desnudo e atravessado por flechas. Nesta fotografia, São Sebastião parece encarnar Querelle – o marinheiro protagonista de *Querelle* (1982), ontológico filme queer do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder.

Enquanto algumas fotografias de Comroy e Blanced superlativam o legado renascentista da beleza eurocêntrica de São Sebastião, outros artistas utilizam a imagem do santo cristão não apenas para explorar orientações sexuais dissidentes da cis-heteronorma, mas, também, para explorar algumas práticas sexuais como o BDSM (bondage, dominação e sadomasoquismo). Esse é o caso, por exemplo, de algumas das performances realizadas por Ron Athey, nas quais o artista explora, com seu próprio

corpo, a dor e o prazer da relação física com objetos como shibaris, flechas, cordas, coroas de espinho, grampos cirúrgicos, vibradores, perolas e tacos de beisebol.

Se nas pinturas renascentistas de Sebastião já havia indícios de dor e prazer através de elementos como as flechas, as cordas e o fálico tronco da árvore que ampara seu corpo, nas performances de Athey o corpo do santo cristão é convocado em assumir a dor e o gozo com uma variabilidade maior de objetos e de práticas sexuais que flertam com instáveis jogos de poder, submissão, violência, sangue e orgasmo. O mesmo acontece, ainda que em menor grau, em filmes como *O ornitólogo* de João Pedro Rodrigues, onde as flechas são substituídas pelo *shibari*. Ou, ainda, como nas fotografias de Cynhia Karalla e nas fotografias/performances do brasileiro Rodrigo Casteleira.

Enquanto a iconografia renascentista de Sebastião sofreu apropriações e deslocamentos queer dentro de um extenso certame artístico/midiático, a “história oficial” do santo católico também passou por alguns revezes. Contrastando ou acrescentando fatos à narrativa oficial da Igreja Católica, pilulam textos apócrifos de que Sebastião teria sido não apenas soldado do imperador Diocleciano, mas, também, o seu amante. Cabe lembrar, como também fez Paulo Eduardo Lima (2020), que no livro *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality* (1980), John Boswell já havia exposto que em diferentes períodos do início da era cristã, como em Roma no séc. I e em Paris no séc. XII, sujeitos que hoje entenderíamos como “homossexuais” viviam normalmente como parte integrante destas cidades:

As hostilidades “aos gays” e à sua sexualidade só se tornou notável no Ocidente durante o período de dissolução do estado romano – em outras palavras, durante o terceiro e o sexto século – por causa de fatores que não puderam ser analisados satisfatoriamente, mas que provavelmente incluíam a dissolução das subculturas urbanas, o aumento na regulamentação governamental sobre a moral particular e a pressão pública pelo ascetismo em todas as discussões sexuais. (BOSWELL, 2015, p. 333 *apud* LIMA, 2020, p. 22)

Coincidentemente, teria sido próximo desse período de maior abertura em que Sebastião teria se mudado da França para Roma, passado a servir a guarda de Diocleciano e, segundo leigos católicos, também passou a ser amante do imperador ou mesmo de outros soldados. Próximo desses pontos históricos levantados por Boswell (1980) e revistado por pesquisadores como Paulo Eduardo Lima (2020) e Alexandre Santos (2016), André Muskopoff (2008) indica que a condenação das homossexualidades como

---

pecado não é algo definitivo na tradição da Igreja Católica, mas tornou-se um absoluto ético e moral com a utilização de determinados posicionamentos dos “Pais da Igreja” que passaram a relacionar homossexualidade, natureza imutável e sexo como ato restrito à procriação.

Apesar da intolerância que o catolicismo e outras vertentes do Cristianismo ainda mantém para com as homossexualidades e as transexualidades, em países como Brasil e Portugal tem se tornado comum que pessoas queer católicas reivindiquem uma cidadania religiosa frente a esses discursos discriminatórios. Não obstante, a iconografia de São Sebastião dá uma base estética a essas reivindicações políticas, a exemplo da pintura que Richard Stott realizou do sacerdote e ativista LGBT de origem nigeriana Jide Maculey como São Sebastião em 2019. Nesse caso, ao mesmo tempo em que a pintura de Stott racializa o sofrimento e o corpo do santo cristão, ela não apenas se integra aos discursos de populações queer que reivindicam cidadania religiosa, mas também reverbera no que André Muskopoff reflete como teologia queer. Isto é, uma teologia que parte da própria experiência pessoal/coletiva encarnada de sujeitos queer – próximo do que já haviam proposto as teologias da libertação dos anos 1970, as quais, contudo, não abraçaram sujeitos homossexuais e transexuais.

Por fim, também é preciso lembrar que o Cristianismo foi uma imposição colonial que instaurou uma das principais bases do racismo e da supremacia branca e, por esse motivo, se há, hoje, uma preocupação com a descolonização do pensamento, tal movimento também necessitaria passar por uma descatequização. Especificamente no caso do Brasil, por exemplo, os deslocamentos da iconografia de Sebastião 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 (TREVISAN, 2019).

Em face desse entendimento de nossa história compartilhada de relações de poder e exploração, no Brasil São Sebastião também se tornou Oxossi, o Orixá das florestas, assim como incorporou a ancestralidade indígena na figura dos caboclos nas pinturas de Glauco Rodrigues (2007; 2003). No Brasil, São Sebastião também é os meninos negros assassinados pela polícia militar do Rio de Janeiro, a exemplo do que mostram as obras mais recentes de Luang Seneegambia (2020). Por esse motivo, essas apropriações iconográficas também se tornam complexos deslocamentos de denúncia que precisam ser melhor investigados.

### **Considerações finais**

Levando em consideração as relações entre iconografia e histórias pessoais, cpletivas e culturais de sujeitos queer, bem como as apropriações das imagens do santo cristão a partir de um repertório homoerótico e BDSM, talvez seja necessário minuciar tanto alguns desvios quanto algumas reiterações: do ideal da beleza eurocêntrica e suas “masculinidades de aparência” difundidas nas culturas gays ocidentais; da figuração de homossexualidades marcadas não apenas pelo erotismo, mas também pela secularização da dor, do trauma e do sofrimento; da exploração de práticas sexuais dissidentes, sobretudo BDSM, que superlativam de forma transgressiva o legado da iconografia renascentista de São Sebastião e suas relações entre dor e prazer.

Neste percurso minucioso, uma análise genealógica dessas imagens talvez nos demonstre que as diásporas e a sobrevivência queer dessa iconografia não constroem, necessariamente, narrativas políticas triunfantes com histórias progressistas – muito presentes, inclusive, no excesso de positividade de alguns ativismos neoliberais; mas, sim, demonstrem como essas apropriações lidam com um passado e um presente menos organizado e coadunam memórias traumáticas, eróticas, melancólicas e fracassadas (HALBERSTAM, 2020).

Além disso, se em alguns casos as imagens queer que se apropriam da iconografia renascentista de São Sebastião são operações que permitem a existência de um visível marcado por sensibilidades estéticas como o homoerotismo e sadomasoquismo, parte desses repertórios estéticos e políticos também são legados de uma história com marcas de homo/transfobia, colonialidade e racismo. Se o consumo e a difusão da iconografia de São Sebastião em nosso imaginário é, ela mesma, fruto de processos de colonização e catequização, ela também é uma crítica aos valores coloniais de raça, gênero e sexo que não adere à retórica do otimismo nacionalista anticolonial, não promete nenhum tipo de fantasia de um outro lugar, nem mesmo um esquecimento de nossa história compartilhada de relações de poder e exploração. Portanto, é a partir desses tomos que essa investida genealógica dará seus passos seguintes.

### **Referências**

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

---

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BOSWELL, John. **Christianity, social tolerance, and homosexuality: gay people in Western Europe from the beginning of the Christian era to the fourteenth century**. Chicago: The University of Chicago Press, 2015

DARRIULAT, Jacques. **Sébastien: le renaissant**. Paris: Éditions de la Lagune, 1998.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte em tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: contraponto, 2013.

FERNANDEZ, Dominique. **L'amour qui ose dire son nom: art et homosexualité**. Paris: Éditions Stock, 2001.

MISHIMA, Yukio. **Confissões de uma máscara**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Ed. 34, 2018.

SONTAG, Susan. Notas sobre Camp In: \_\_\_\_\_. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

\_\_\_\_\_. **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

ELÍDO, Tiago. **São Sebastião: de símbolo religioso a ícone gay**. Disponível em: <http://www.lgbtoutthere.com/2019/07/sao-sebastiao-icone-gay.html> Acesso: 29, dez, 2019

MAULRAX, André. **Le musée imaginaire de la sculpture mondiale, Des bas-reliefs aux grottes sacrées**. Paris: Gallimard/Galerie de la Pleiade, 1954.

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

MUSKOPOFF, André Sidnei. **Via(da)gens teológicas: itinerários para uma teologia queer no Brasil**. Tese de Doutorado em Teologia apresentada ao Instituto Ecumênico de Pós-graduação em Teologia, da Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2008.

LIMA, Pereira Paulo Eduardo. **A retórica católica e o homoerotismo em um Animal de Deus, de Walmir Ayala**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.