



# Domínios da Imagem

## ECCE HOMO: COMO UMA IMAGEM PODE NOS FAZER PENSAR GÊNERO?

*ECCE HOMO: HOW CAN AN IMAGE MAKE US THINK ABOUT  
GENDER?*

Maria Cristina Correia Leandro Pereira  
Matheus Silva Dallaqua

História das imagens e as construções de gênero  
Dezembro de 2024  
Vol.18  
DOI: 10.5433/2237-9126.2024.v18.53569

Submissão:  
14/07/2025  
Aceite:  
14/07/2025



**Resumo:** Ao abrirmos o dossiê temático *História das Imagens e as Relações de Gênero*, propomos neste artigo responder a uma questão central: pode uma imagem nos fazer pensar gênero? A partir da análise da representação de Jesus Cristo, de Salustiano García, produzida para o cartaz da Semana Santa de Sevilha de 2024, argumentamos que as imagens não apenas refletem ou representam, mas também produzem gênero. Com base em referenciais da teoria de gênero, da história da arte e da história das imagens, buscamos demonstrar como uma imagem – cuja recepção gerou intensa controvérsia pública e midiática – pode, mesmo recorrendo a convenções iconográficas consagradas, romper e subverter normas visuais associadas à masculinidade de Cristo.

**Palavras-chave:** História das Imagens; Gênero; Masculinidade; Jesus Cristo; Salustiano García.

**Abstract:** This article, which opens the thematic dossier *History of Images and Gender Relations*, addresses a central question: can an image prompt us to think about gender? Through the analysis of the representation of Jesus Christ created by Salustiano García for the 2024 Holy Week poster in Seville, we argue that images do not merely reflect or represent, but also actively produce gender. Based on theoretical frameworks from gender studies, art history, and the history of images, we seek to demonstrate how an image – whose reception sparked intense public and media controversy – can, even while drawing on established iconographic conventions, disrupt and subvert visual norms associated with the masculinity of Christ.

**Keywords:** History of Images; Gender; Masculinity; Jesus Christ; Salustiano García.

---

1 Doutora em História pela École des Hautes Études en Sciences Sociales. Professora Livre-Docente do Departamento de História da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-graduação em História Social da mesma universidade. Pesquisadora PQ-CNPq. E-mail: mcclp@usp.br.

2 Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo, instituição pela qual obteve o título de Mestre em História Social. Bolsista FAPESP (processos números 2024/09382-8; 2025/05774-1). E-mail: matheusdallaqua@usp.br.





Uma das mais conhecidas artistas feministas estadunidenses, Barbara Kruger, desde os anos 1960 do século passado fazia da sua produção um veículo de denúncia das violências simbólicas e materiais que havia décadas preocupavam estudiosas e estudiosos do gênero, proclamando em uma de suas obras mais emblemáticas: “*Your body is a battleground*” – “O seu corpo é um campo de batalha” (Figura 1). Sua obra e sua declaração ecoavam uma inquietação já presente em pensadoras como Simone de Beauvoir, cuja máxima “não se nasce mulher” foi, com o tempo, estendida ao seu par conceitual: também “não se nasce homem”. Pensa-se, desde então, qualquer corpo como um recipiente *vazio e transbordante* – para tomar emprestado a expressão de Joan Scott (2019, p. 50) –, um palco onde discursos, normas e materializações das diferentes ideologias do gênero são constantemente produzidos e reproduzidos.

**Figura 1** - Untitled (Your body is a battleground)



**Fonte:** Barbara Kruger, 1989, Serigrafia fotográfica sobre vinil, 284,48 cm x 284,48 cm. The Broad, Los Angeles, California. Reproduzido em: [https://www.thebroad.org/sites/default/files/styles/webp\\_convert\\_only/public/art/kruger\\_your\\_body.jpg.webp?itok=Rf2i1ja\\_](https://www.thebroad.org/sites/default/files/styles/webp_convert_only/public/art/kruger_your_body.jpg.webp?itok=Rf2i1ja_) Acesso em: 9 junho 2025.

É nesse horizonte que propomos a pergunta que orienta as páginas a seguir e introduz o dossiê diverso que aqui reunimos: pode uma imagem nos fazer pensar gênero?<sup>3</sup> Tomemos, como ponto de partida, o recente caso ocorrido em 2024, em Sevilha, na Espanha, onde se

---

3 Inspiramo-nos na defesa do que Pierre Francastel denomina “pensamento plástico” – uma forma de pensamento visual que articula ideias por meio de imagens, e não por conceitos verbais ou escritos, como ocorre no “pensamento matemático” ou no “pensamento político”. Para o autor, “uma obra de arte não é jamais o substituto de outra coisa; ela é, em si, a coisa simultaneamente significante e significada”. Nesse sentido, ao utilizarmos a expressão “fazer pensar”, remetemo-nos justamente a essa linhagem de pensamento que não considera a imagem como mera ilustração ou projeção de algo que existe fora dela, mas como objeto em si, a partir do qual as análises devem se estruturar (1993, p. 3).

reacendeu um milenar debate do campo das imagens e de seus estudos: como era, afinal, a aparência de Cristo em seu tempo? Ou ainda, como seu corpo deveria ser representado no presente? Se todo corpo é um campo de batalha, poderia também o *corpus Christi* – o corpo de Cristo – sê-lo? Ou ainda: a forma como esse corpo específico é produzido e representado pode, afinal, mostrar qualquer função ou sentido gendrado?

**Figura 2** - Cartaz da Semana Santa de Sevilha (2024)



**Fonte:** Salustiano García. Disponível em: <https://www.hermandades-de-sevilla.org/carteles/semana-santa/>. Acesso em: 19 maio 2025.

O que motivou os calorosos debates – embora nem sempre embasados, mas marcadamente diversos – foi a publicação do cartaz oficial da Semana Santa daquele ano (Figura 2). Encomendado pelo *Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla* ao artista local Salustiano García, o cartaz rapidamente circulou nas redes sociais – especialmente na plataforma *Twitter* (atual *X*) –, ganhando, em pouco tempo, projeção midiática global.<sup>4</sup> O episódio mobilizou uma ampla gama de vozes: desde líderes do partido de extrema direita espanhol *Vox*, membros do clero e fiéis católicos locais até acadêmicos e coletivos de defesa dos direitos da população LGBTQIA+. A imagem escolhida para ilustrar

<sup>4</sup> O debate em torno da obra de Salustiano foi noticiado por veículos da imprensa internacional, com *Le Monde*, *BBC*, *El País*, *Público*, além da cobertura no Brasil por meios como a *BBC Brasil*, *Globo*, *UOL*.

a cartilha oficial da Semana Santa tornou-se, assim, o epicentro de discussões a respeito do gênero de Jesus Cristo.<sup>5</sup>

*Ecce homo* – eis o homem. A obra de Salustiano é repleta de motivos iconográficos comuns às representações de seu tipo. Nela, vemos Cristo de pele alva, ressuscitado, tendo sobre a cabeça não uma auréola cruciforme, mas um resplendor tripartido, em que cada haste se divide, por sua vez, em três novos eixos e, assim, por três vezes.<sup>6</sup> Contra um fundo vermelho pulsante, a cor litúrgica da Semana Santa, Cristo posa seminu. Seu rosto é simétrico: seu cabelo, longo e sedoso, divide-se ao meio, escorrendo por sobre seus ombros. O pano branco, cobrindo sua virilha e parte de suas coxas, segue também uma disposição praticamente simétrica. Sua postura remete ao *contrapposto* clássico: o peso do corpo repousa sobre a perna esquerda, enquanto a direita se curva levemente, criando uma sutil inclinação também no ombro direito. A mão esquerda, marcada pela chaga, aponta para a ferida da lança, ela também não cicatrizada, enquanto o braço direito se encontra relaxado. Em outras palavras, a obra de Salustiano não propõe uma nova forma de representar o corpo de Cristo; ao contrário, ela recupera e repete esquemas visuais profundamente enraizados – quando não claramente conservadores. O que, então, teria feito dessa imagem um objeto de tamanho escândalo? Por que ela provocou uma petição *online* que reuniu quase 15 mil assinaturas, exigindo sua retirada imediata da campanha da Semana Santa?<sup>7</sup> Ou ainda, o que levou Javier Navarro, líder local do partido de extrema direita Vox, a classificá-la como “uma absoluta vergonha e uma aberração”?<sup>8</sup>

---

5 O *Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla*, entidade vinculada à Arquidiocese de Sevilha e responsável por organizar as procissões e demais atividades religiosas da cidade, publica anualmente, desde 1979, o cartaz oficial da Semana Santa. A cada edição, um(a) artista é convidado(a) a produzir a imagem que representará visualmente a festividade daquele ano. Em 2024, foi a primeira – e até o momento única – vez que Salustiano foi convidado, tendo sua obra gerado intensa repercussão.

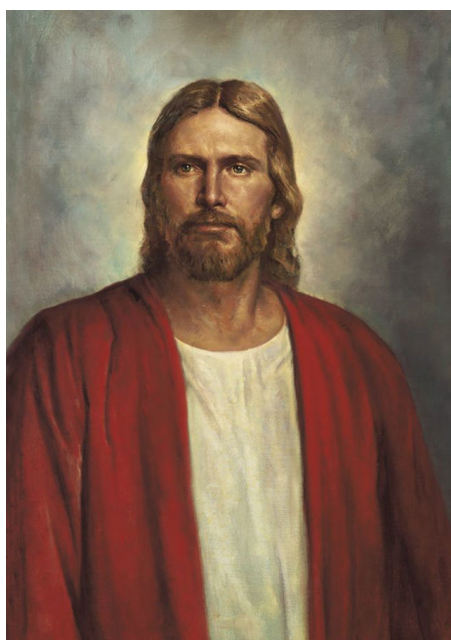
6 Isso, certamente, não é por acaso. O cristianismo atribui um significado especial ao número três, tratando-se de uma cifra simbólica recorrente ao longo das Escrituras. Abraão, por exemplo, vê três homens à sua frente (Gênesis 18:2); a doutrina da Santíssima Trindade reúne Pai, Filho e Espírito Santo (Mateus 28:19); três Marias acompanham Jesus na crucificação – Maria Madalena, Maria, mãe de Jesus, e Maria de Cléofas (João 19:25); a ressurreição de Cristo ao terceiro dia (Lucas 24:7); as três vezes que Pedro negou Jesus (Lucas 22:61); e, posteriormente, as três vezes em que Jesus perguntou a Pedro: “Tu me amas?” (João 21:15–17).

7 A descrição da petição *online* que contou com 14.712 signatários é concisa, mas direta: “*Solicitamos la retirada inmediata del cartel de la Semana Santa de Sevilla 2024 ya que no representa en absoluto la Fe, los Valores Cristianos la tradición, y el fervor religioso de esta Ciudad.*”. Disponível em: <https://www.change.org/p/retirada-inmediata-del-cartel-de-la-semana-santa-de-sevilla-2024>. Acesso em: 7 maio 2025.

8 FREITAS, Inês Duarte. Entre a sexualização e a homofobia, cartaz da Semana Santa de Sevilha gera polémica. *Público*, Lisboa, 30 jan. 2024. Disponível em: <https://www.publico.pt/2024/01/30/impar/noticia/sexualizacao-homofobia-cartaz-semana-santa-sevilha-gera-polemica-2078610>. Acesso em: 13 maio 2025.



**Figura 3 - Jesus the Christ**



**Fonte:** Delwin Oliver Parson. 1983. Reproduzida em: <https://store.churchofjesuschrist.org/fra/en/jesus-the-christ/5638695269.p> Acesso em: 19 maio 2025.

**Figura 4 - Le Christ aux outrages (Willy Cartier)**



**Fonte:** Pierre et Gilles. 2018. Reproduzida em: [https://www.templon.com/wp-content/uploads/2023/03/pg\\_le-christ-aux-outrages-willy-cartier\\_2018\\_401585-1.jpg.web](https://www.templon.com/wp-content/uploads/2023/03/pg_le-christ-aux-outrages-willy-cartier_2018_401585-1.jpg.web) Acesso em: 19 maio 2025.

Não é novidade que a forma como Cristo é representado varia de acordo com uma série de interesses – alguns de ordem pessoal, outros de ordem cultural e histórica. Uma miríade de fatores intervém na produção de sua imagem, a depender da região, da cultura, do país e dos desejos (e por que não dos caprichos?) dos comitentes, dos artistas (e de seus cânones), dos restauradores, entre outros agentes incluídos nesse processo. Podemos perceber isso claramente nas Figuras 3 e 4, por exemplo. De um lado, temos uma representação para uso religioso, produzida em Utah, nos Estados Unidos, para a Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias; de outro, uma imagem que mistura técnicas da fotografia e da pintura, criada pelo casal de artistas franceses Pierre et Gilles, abertamente homossexuais e que assumem a sua sexualidade como eixo criativo central em suas obras.<sup>9</sup> Colocadas lado a lado, ambas as imagens poderiam provocar o questionamento sobre qual seria o retrato mais fidedigno de Cristo, ou como teria sido a aparência do “Jesus Cristo histórico”. Esse tipo de pergunta, no entanto, revela-se contraproducente. Como nos lembra Karen King, nada sabemos sobre a aparência física de Cristo, além do que nos dizem os Evangelhos canônicos: que ele foi circuncidado após o nascimento e perfurado durante a crucificação (2018, p. 407).<sup>10</sup> Em sua recente tradução da Bíblia e dos Evangelhos apócrifos, Frederico Lourenço chama a atenção para o fato de que

<sup>9</sup> Para mais informações sobre o casal de artistas, cf. Pereira; Carvalho, 2002.

<sup>10</sup> Colleen Conway (2019) segue linha semelhante ao destacar que não temos acesso ao corpo material de Cristo, apenas ao seu corpo discursivo.



apenas um texto apócrifo medieval – a chamada *Epístola de Lêntulo* – oferece uma descrição física de Cristo.<sup>11</sup> A respeito dessa ausência, o autor observa que:

É sabido que nenhum texto do Novo Testamento descreve a aparência física de Jesus: nunca nos é dito se ele era alto ou baixo, calvo ou cabeludo, gordo ou magro. A iconografia católica (sobretudo a partir do século XVI) tende a representar Jesus como homem de pele branca (muitas vezes loiro, de olhos azuis), embora possamos perguntar se esse paradigma físico seria condizente com o contexto étnico e geográfico em que Jesus nasceu. Poderia se dizer que, em Jesus, cada artista pôde projetar a sua imagem fantasiada da masculinidade ideal, imagem essa por definição variável (Lourenço, 2023, p. 645-646).

É justamente a partir dessa ausência de descrições precisas que a imagem de Cristo passa a ser moldada de acordo com as expectativas de seu público, de seu tempo e de seus valores. O que nos interessa, como estudiosos e estudiosas das imagens, é compreender os modos pelos quais essas imagens são produzidas: quais sentidos e significados elas mobilizam e, em última instância, como afetam quem as observa e consome.

Assim, se ampliarmos – e radicalizarmos – um pouco mais nossos exemplos tirados desse *corpus* incomensurável de representações do Cristo, podemos evocar uma cena de seu batismo por João Batista no Jordão em um manuscrito inglês do século XV. Conservado na Biblioteca Nacional da Escócia (Adv. MS.18.1.7, fol. 41v), nele, seu corpo nu é representado sem a genitália masculina (Figura 5)<sup>12</sup>: enquanto o tórax de costelas marcadas é desprovido de seios, como seria esperado, seu púbis é figurado como o de uma mulher. Essa imagem, é

---

11 Segundo a tradução de Lourenço: “Apareceu, por estes tempos (e ainda agora), um homem de grande virtude, chamado Jesus Cristo, que é considerado pelos gentios o profeta da verdade, a quem os seus discípulos chamam filho de Deus, ressuscitando mortos e curando todas as doenças; um homem medianamente alto de estatura, bonito, tendo um rosto venerável que quem contempla pode amar e temer. Tem cabelos da cor da noz de avelã ainda não madura e lisos quase até as orelhas; das orelhas para baixo, são encaracolados e um pouco mais escuros e brilhantes e, a partir dos ombros, vaporosos; tem risco ao meio da cabeça, à maneira dos nazareus; e tem uma fronte lisa e sereníssima, com face sem ruga ou qualquer mácula, que um rubor embeleza. Do nariz e da boca não há crítica a fazer; tem uma barba farta, da mesma cor dos cabelos, não longa, mas um pouco pontuada no queixo; tem uma expressão simples e madura, com olhos esverdeados, brilhantes e claros; na irritação, é terrível; na admoestação, brando e amável; alegre, mas salvaguardando sempre a gravidade. Por vezes chorou, mas nunca se riu. Na estatura do corpo, é alto e direito, tendo mãos e braços de aspecto lindo. Na fala, é grave, contido e modesto, de tal modo que, citando o profeta, se diria: ‘Em beleza [és] formoso para lá dos filhos dos homens’.”. É interessante observar que, embora o texto adote uma linguagem que sugere contemporaneidade a Cristo, ao afirmar que um profeta “apareceu, por estes tempos”, ele data, possivelmente, do século XIII, sendo, portanto, bastante posterior aos eventos que descreve. (2023, p. 499).

12 O manuscrito em questão é uma tradução para o inglês das *Meditationes uitae Christi*, do Pseudo-Boaventura, feita por Nicholas Love, prior da Cartuxa de Mount Grace em Yorkshire, que ganhou o título de *Myrrour of the Blessed Lyf of Jesu Christ*, tendo sido produzido entre 1445 e 1465, segundo o site da Biblioteca Nacional da Escócia. Disponível em: <https://manuscripts.nls.uk/repositories/2/resources/19303>. Acesso em: 15 maio 2025. Agradecemos a Débora Gomes Pereira Amaral por nos ter indicado essa imagem.



importante sublinhar, está longe de ser um hápax: no mesmo manuscrito, por exemplo, na cena da Paixão, no fólio 118v, novamente a região pubiana do Cristo, dessa vez coberta por um pequeno pano transparente, é desprovida de falo.

**Figura 5** - Batismo de Cristo por João Batista



Fonte: Adv.MS.18.1.7, fol. 41v. Reproduzida em: Coman, 2020, p. 144.

Há ainda outras, como uma pintura a óleo sobre madeira de Petrus Christus, de cerca de 1444-1446, conservada na Birmingham Museum and Art Gallery, em que a chaga do flanco se assemelha a uma vulva (Figura 6) – ou mesmo o próprio corpo do Cristo que pode ser pensado como transfigurado em uma grande mandorla-vulva, que contém em seu interior as cinco chagas, como em um livro de horas da passagem do século XIV para o XV, conservado na Bodleian Library, em Oxford (MS. Lat. liturg. f. 2, fol. 4v – Figura 7)<sup>13</sup>.

---

13 Nesses exemplos, pode-se ver a polissemia das imagens medievais (plásticas, mas também textuais) em ação – afinal, como bem observou Leo Steinberg, *the chest wound as conceived in devotional piety is a transformational symbol, adaptive to context and separable from body*” (1996, p. 374).

**Figura 6 - Man of Sorrows**



**Fonte:** Petrus Christus. *Man of Sorrows*, c. 1444-1446. Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery. Reproduzida em: <https://www.wikiart.org/en/petrus-christus/the-man-of-sorrows>. Acesso em: 17 maio 2025.

**Figura 7 - Cristo como madorla-vulva**



**Fonte:** Livro de Horas. Oxford, Bodleian Library, MS. Lat. liturg. f. 2, fol. 4v. Disponível em: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/55dbf4b2-d614-4f46-80de-c7de81ab47b6/surfaces/d02a0df6-2109-43f1-8944-e64d06812904/>. Acesso em: 16 maio 2025.

Podemos então supor que aquilo que tanto incomoda no Cristo de Salustiano também causaria incômodo, caso as pessoas que assinaram a petição vissem a imagem de Pierre et Gilles, ou surpresa, caso vissem um manuscrito piedoso medieval.<sup>14</sup> O Cristo ressuscitado de Salustiano, à primeira vista, não parece suficientemente masculinizado, viril – e é justamente aí que se revela, no fundo, um *problema de gênero*.

Em 1904, Robert Warren Conant, cristão norte-americano, manifestou seu descontentamento com a presença massiva de mulheres nas missas e, por consequência, com a ausência de homens, algo que, segundo ele, não ocorria nas demais grandes religiões. Movido por essa inquietação, Conant propôs-se a explicar as razões do fenômeno. Para ele, tudo estaria ligado a um mesmo problema: a falta de apelo da imagem de Cristo para aquilo que chamou de *practical men* – os homens pragmáticos. Em suas palavras:

Consideremos o Cristo convencional, tal como é apresentado pela arte cristã e pela pregação cristã. Dos belos vitrais iluminados das igrejas e dos estandartes da escola dominical, ele nos observa do alto, “manso e humilde”, com uma expressão de doçura e resignação, os olhos frequentemente baixos, as mãos

<sup>14</sup> Uma surpresa que seria mais contemporânea nossa que dos medievais, haja vista as não raras referências metafóricas à “maternidade” do Cristo. Ver, a esse respeito, Bynum, 1982, p. 110-169.

delicadas suavemente cruzadas, os longos cabelos cacheados penteados com uma risca central – tudo nele é feminino, passivo, negativo. Embora tenha vivido em uma região onde o calor do sol, durante boa parte do ano, tornava necessário algum tipo de cobertura para a cabeça, a arte exige que Cristo apareça sempre com a cabeça descoberta – provavelmente para realçar ao máximo seus cabelos afeminados e sua aparência delicada (1904, p. 8-9).<sup>15</sup>

A representação ideal de Cristo, para Conant, deveria ser menos resignada, menos passiva, sem seus longos cabelos “feminilizados”<sup>16</sup>, mas viril, forte e agressiva – como já se via, segundo ele, nas figuras dos profetas e líderes hebreus, como Abraão, Davi ou Moisés. Ou seja, mais marcadamente masculinizada e não como comumente é feita nas artes, em que “Cristo deve nos ser apresentado com uma pose lânguida e traços suaves, sem marcas ou linhas, desprovido de qualquer expressão que não seja uma melancolia pensativa; sem caráter, sem virilidade” (1904, p. 9).<sup>17</sup>

Mais de um século separa os desejos de Conant por uma imagem mais máscula de Cristo da obra de Salustiano. Ainda assim, é notável como suas descrições da efeminação atribuída às representações de Jesus parecem, excetuados os juízos de valor, encaixar-se com precisão na obra do artista espanhol e nas expectativas conservadoras e tradicionalistas de seus críticos.

Nesse século que os separa, inquietações como as de Conant, além de obras de arte e diversas produções imagéticas de Cristo, de santos e de santas, assim como os próprios evangelhos, tornaram-se terreno fértil para os estudos de gênero e sexualidade –entre os quais se destaca o questionamento sobre a masculinidade de Jesus Cristo.

Para David Clines (1998), por exemplo, os Evangelhos indicam que Jesus é forte, embora essa força nunca seja descrita ou mensurada em termos físicos. Com base no já contestado modelo

---

15 “Consider the conventional Christ, as presented by Christian art and Christian preaching. From lovely illuminated church windows and from Sunday school banners he looks down upon us, ‘meek and lowly’, with an expression of sweetness and resignation, eyes often down-cast, soft hands gently folded, long curling hair brushed smoothly from a central parting—all feminine, passive, negative. Although he lived in a country where the sun’s heat during a large part of the year made some covering for the head a necessity, art requires that Christ should always go bareheaded; probably in order to give full effect to his womanish hair and appearance.” (Todas as traduções apresentadas no corpo desse texto são dos autores, a menos que apontado diferentemente.).

16 Pode-se dizer que Conant concorda com Paulo, que caracteriza de forma negativa homens de cabelos compridos (1Coríntios 11:14). Sobre esse tópico, Lourenço aponta em seus comentários aos Evangelhos apócrifos que: “Não deixa de ser surpreendente, nos Atos de João, a imagem de Jesus como homem careca, atendendo à tradição iconográfica ocidental, em que a longa cabeleira de Cristo em todas as igrejas católicas do mundo já causou perplexidade a alguns leitores de São Paulo, apóstolo que condena, sem margem para dúvida, cabelos compridos nos homens (1Coríntios 11:14). Se, logo na primeira geração de cristãos, alguém como Paulo (que conheceu pessoas que tinham conhecido Jesus) exprime a sua recusa dos cabelos compridos nos homens, seria mesmo plausível que Jesus usasse a longa cabeleira que estamos habituados a ver na projeção fantasiosa da sua aparência, presente em toda a história da arte ocidental?” (2023, p. 663).

17 “Christ must present to us a languid pose and smooth lineless features, destitute of expression save a pensive melancholy; no character, no virility.” Essa posição é apenas um exemplo de uma visão “efeminofóbica” – para usar um termo de Gerry Milligan – que tem longa tradição no mundo ocidental (2024, p. 194).

proposto por Kenneth Dover (1978) sobre atividade e passividade no mundo antigo, Clines argumenta que há diversos elementos que evidenciam uma masculinidade viril estruturada tanto em Cristo quanto em seus seguidores. O autor destaca cinco aspectos centrais: a força e, por consequência, a violência – evidenciada, por exemplo, no fato de os apóstolos portarem espadas (Mateus 26:51) e no episódio em que Jesus expulsa os vendilhões do templo (Marcos 11:15–17); o poder retórico de Jesus, sua capacidade de persuasão e convencimento; o estabelecimento de laços de sociabilidade exclusivamente com outros homens, dos quais está quase sempre acompanhado<sup>18</sup>; o pensamento estruturado por oposições binárias, essencial à sua retórica – como em: terra/céu, ovelhas/lobos, mestre/discípulo, corpo/alma, luz/trevas, reconhecer/negar, paz/espada, árvore boa/árvore má, trigo/joio, malfetores/justos (1998, *passim*).

A masculinidade de Cristo, para Clines, em certo sentido, aproxima-se daquela defendida por Conant: viril, forte, inspiradora e, essencialmente, monolítica. Clines falha ao não problematizar a masculinidade – seja a de Cristo, seja a masculinidade como fenômeno em si. É Raewyn Connell e James Messerschmidt, que, nos anos 90 do século passado, cunham, no campo da sociologia e da criminalística, um conceito essencial para a compreensão dessas dinâmicas: o de *masculinidade hegemônica*. Para Connell e Messerschmidt, a masculinidade não deve ser entendida como um fenômeno fixo ou trans-histórico, mas sim como uma construção situacional, relacional, plural e hierárquica, na qual uma forma hegemônica se impõe sobre outras formas subordinadas ou marginalizadas de expressão masculina (2013, *passim*).

É com base nessas proposições pioneiras de Connell e Messerschmidt que Karen King (2019) propõe um estudo da masculinidade de Cristo nos Evangelhos canônicos, distinguindo-a em quatro categorias, cada uma com diferentes níveis de hegemonia e subordinação. Para a autora, Cristo é representado, de modos divergentes, e até mesmo antagônicos, como exemplo de: (1) masculinidade hegemônica, desmasculinizado; (2) sabedoria divina, mãe; (3) esposo, virgem, eunuco; e (4) judeu circuncidado.

Segundo King, a origem humilde de Cristo – um pregador da lei de Deus, morto numa cruz romana e exilado das normas convencionais de parentesco – não corresponderia ao ideal masculino de sua época. Como resposta, os evangelistas buscam, em suas produções, superar essas limitações. Assim, seu nascimento humilde é convertido em um nascimento miraculoso; a sua paternidade, divina; a sua linhagem, associada à dos reis de Israel e ao primeiro homem. Sua condenação e morte na cruz deixam de ser vistas como punição humilhante e passam a figurar como ato de piedosa obediência ao Pai. Dessa forma, o que poderia ser lido como uma

---

18 Em sua leitura, uma característica das formas masculinas de sociabilidade seria justamente a ausência de relações íntimas com mulheres. Para Clines, Jesus pode sentir compaixão por elas, inspirá-las ou ser por elas admirado, mas não convive com mulheres, não mora com elas; é um pregador itinerante, sem amigas, primas, irmãs ou esposa (1998, p. 12).



morte passiva, logo feminilizada, transforma-se, em sua ressignificação teológica, em símbolo de triunfo e força – portanto, masculinizada (2019, *passim*).<sup>19</sup>

Colleen Conway (2019), em um percurso teórico semelhante, propõe-se a investigar como Jesus – morto como um dissidente judeu pelos romanos, acompanhado apenas por um pequeno grupo – pôde tornar-se, sob o imperador Constantino, o centro da religião oficial do próprio Império. Para a autora, essa transformação só foi possível graças à forma como Jesus é retratado no Novo Testamento, que veicula uma ideologia de gênero e de masculinização. Conway identifica diversos elementos fundamentais para entender a construção dessa ideologia: a reinterpretação da morte de Cristo como nobre e viril – um autossacrifício honroso, em vez de uma humilhação emasculadora; a masculinização de sua figura por meio da imitação do modelo imperial – Jesus é comparado a Augusto, dotado de julgamento justo, clemência, autoridade, sabedoria, obediência e autocontrole. Expressões como “Rei dos reis”, “Salvador do mundo” e “Senhor dos senhores” colaborariam diretamente para essa elevação simbólica (2019, *passim*).

Há dezenas de outras teóricas e teóricos que poderíamos incluir aqui (como o famoso debate nas últimas décadas do século XX entre Leo Steinberg e Caroline Bynum<sup>20</sup>), mas, como nosso propósito não é uma reunião detalhada e exaustiva da bibliografia sobre o tema, os autores mencionados são suficientes para nos indicar que a masculinidade de Cristo, assim como a masculinidade de modo geral, não é estática nem monolítica. Ela se transforma, dependendo do grupo que a observa e dos interesses de quem a produz. Cristo, como afirma Conway, possui múltiplas masculinidades, ou seja, o seu corpo é também um campo de batalha. Com base nessa breve apresentação do estado da arte, retornemos à imagem de Salustiano, bem como ao questionamento que motiva este texto. Por que a sua representação de Cristo incomoda e mobiliza a tantos? As respostas, assim como Deus – e como o Diabo –, podem residir nos detalhes.

Em primeiro lugar, o Cristo de Salustiano apresenta uma aparência jovial<sup>21</sup>: não possui marcas visíveis de idade, não tem rugas, olhos cansados, manchas na pele – com exceção de suas feridas que, por sua vez, não sangram – ou quaisquer outros sinais que indiquem a passagem do tempo. Seu único marcador etário é a barba que, por sua vez, é um motivo recorrente na tradição artística, associado tanto ao gênero quanto à idade, por indicar não um adolescente, mas um homem adulto. No entanto, essa barba – assim como os cabelos longos e sedosos – constitui a única presença de pelos em todo o corpo. O contraste entre esse marcador etário e a completa ausência de pelos corporais enfatiza uma ambiguidade característica da obra de Salustiano.

---

19 King também chama atenção para o fato de Cristo ser circuncidado, algo que, para os padrões da masculinidade romana, era sinal de subordinação, submissão e até de barbárie. Em contrapartida, com base na teorização de Connell e Messerschmidt, na qual a masculinidade hegemônica é um fenômeno relacional e situacional, King argumenta que, para os judeus, a circuncisão era um marcador identitário fundamental da masculinidade: um rito que distinguia homens de mulheres e dos gentios (2019, p. 417-420).

20 Cf. Steinberg, 1982; Bynum, 1988, p. 307, n. 3; Bynum, 1992, p. 79-117; Steinberg, 1996, p. 364-389.

21 De acordo com Salustiano, o modelo utilizado para a confecção do quadro foi seu próprio filho – ele mesmo, jovem. Cf. BENOT, Juan Gallego. El Cristo gay que enseñaba demasiado. *El País*, Sevilha, 30 jan. 2024. Disponível em: <https://elpais.com/babelia/2024-01-30/el-cristo-gay-que-ensenaba-demasiado.html>. Acesso em: 13 maio 2025.





Ainda assim, sua obra não é propriamente uma exceção nem uma grande inovação nesse aspecto. Representações de Jesus com pelos corporais são raras. O que chama a atenção, no caso do Cristo de Salustiano, é que, apesar da barba – que vale apontar, é extremamente alinhada e penteada, como os cabelos –, mantém uma aparência nitidamente juvenil, visivelmente inferior aos supostos 33 anos que Jesus teria ao morrer (Lucas 3:23), e distante de outras imagens que o representam como mais velho. A delicadeza e o tom rosado de sua pele, aliados à sua magreza e languidez, compõem a imagem de um Cristo essencialmente jovial, quase efébo – não fosse pela barba.<sup>22</sup>

Outro elemento importante a que devemos atentar no rosto do Cristo de Salustiano são os olhos, amendoados, com os cantos externos levemente elevados (Figura 8). Combinados às demais feições faciais – sobrancelhas espessas, nariz delicado e pequeno, lábios carnudos e levemente rosados –, seus olhos se destacam pela simetria. O rosto é dividido verticalmente por uma linha invisível que se estende da risca central do cabelo até a separação da barba – prolongando-se, por extensão, até o umbigo –, reforçando a harmonia e o equilíbrio.

**Figura 8** - Cartaz da Semana Santa de Sevilha (2024) – detalhe/rosto



**Fonte:** Salustiano García. Disponível em: <https://www.hermandades-de-sevilla.org/carteles/semana-santa/>. Acesso em: 19 maio 2025.

**Figura 9** - Cartaz da Semana Santa de Sevilha (2024) - detalhe/pose



**Fonte:** Salustiano García. Disponível em: <https://www.hermandades-de-sevilla.org/carteles/semana-santa/>. Acesso em: 19 maio 2025.

22 Sobre o tema da idade, Ernst Curtius observa que, no cristianismo primitivo, Deus pode ser representado simultaneamente como jovem e velho – um *puer senex*. Trata-se de um *topos* herdado da tradição literária greco-romana, na qual se “louvam os jovens e respeitam os velhos”. No século II, no norte da África, uma das primeiras referências cristãs a essa antítese aparece no texto da *Paixão de Santas Perpétua e Felicidade*, no qual se lê: “E vimos sentado naquele lugar alguém que parecia um homem velho e que, embora tivesse cabelos brancos, possuía um semblante juvenil [Deus]”. Para Curtius, essa passagem marca a entrada do *topos* no ideal monástico e na hagiografia cristã. Para mais informações, cf. Curtius, 1979, p. 102-106.

Diferentemente de muitas representações tradicionais, os olhos do Cristo de Salustiano não se voltam para o alto, em direção aos céus, nem para uma multidão indefinida, ou para o solo, para contemplar os poucos que o acompanharam à cruz. Eles fitam direta e fixamente o artista e, por consequência, cada pessoa que os observa<sup>23</sup>. Ele nos encara e nos atravessa – ele nos olha como teria olhado para Simão Pedro (Lucas 22:61). Sua expressão é serena – afinal, trata-se de um Cristo já ressuscitado –, mas nem por isso deixa de ser penetrante e, em certa medida, provocativa. Seus olhos instigam-nos a encará-los de volta; desafiam-nos a sustentar o nosso olhar, e, caso falhemos, obrigam-nos a desviá-lo. Nós o vemos; Ele nos olha. Este detalhe e a sua jovialidade configuram-se como primeiros elementos que podem nos ajudar a compreender a controvérsia em torno da recepção da obra. Por serem olhos provocativos, somando-se ao seu formato e aos longos cílios, são, também, sedutores, tentadores – qualidades que não se esperam, geralmente, de Jesus Cristo, ou de um Jesus Cristo masculinizado. São, por assim dizer, fraturas.<sup>24</sup>

Se voltarmos nossa atenção para o seu corpo e para a sua pose (Figura 9), não veremos, como já apontado, grande inovação. A postura em *contrapposto* segue uma longa tradição de representação do corpo humano nas artes. No entanto, há um aspecto interessante que merece destaque – algo que Kenneth Clark, ainda que carregado de preconceitos, já havia apontado no século passado. Para o historiador da arte, essa pose, originalmente concebida para representar o corpo masculino na Antiguidade clássica, passou a adquirir novas projeções e significados a partir do Renascimento, ao ser aplicada à representação de corpos femininos (1956, p. 79-80).

O Cristo de Salustiano é magro, lânguido, com poucos músculos definidos – salvo seus braços, peito e abdômen –, mas nem por isso deixa de ter curvas. É justamente por conta de sua pose que a cintura ganha proeminência; suas ancas, projetadas para a esquerda, revelam-se sinuosas – sobretudo por estarem praticamente nuas. Como consequência desse movimento, todo o peso do corpo recai sobre a perna esquerda, que se apresenta tensionada, contraída. Há uma fluidez nas linhas de sua cintura articulando-se com a fluidez do seu braço direito, estendido para baixo, e com tecido cobrindo seu sexo, e que parece emular o mesmo movimento. Ou seja, assim como seu olhar, sua pose se revela nos detalhes provocadora, insinuante.

O artista não inova somente no olhar, mas também nas vestes de Cristo. Diferentemente da forma como o Cristo seminu é geralmente apresentado, o pano que cobre seu sexo está atado ao corpo, amarrado por cordas. Uma questão chama a atenção nesse ponto: a comparação que podemos estabelecer entre a função desse pano e a daquele que recobre a escultura de Michelangelo, localizada em *Santa Maria sopra Minerva* (Figura 10).<sup>25</sup>

---

23 Trata-se de um recurso que remete, em menor grau, ao jogo de olhares pintado por Velázquez em sua obra *Las Meninas*, brilhantemente descrito e analisado por Michel Foucault. Cf. Foucault, 1999, p. 3-21.

24 Tomamos emprestado o conceito de fratura, tal como desenvolvido por Elizabeth Edwards. Segundo a autora, o termo refere-se à ideia de uma descontinuidade ou ruptura na percepção e no significado atribuídos às imagens fotográficas. Cf. Edwards, 2021. Neste artigo, utilizamos o conceito para abordar justamente essa quebra no significado esperado da imagem de Jesus Cristo.

25 Vale mencionar, de todo modo, que o Cristo Redentor de Michelangelo teria sido originalmente representado completamente nu, sem qualquer elemento que cobrisse seu sexo. O pano que hoje o encobre seria, portanto, uma adição posterior. Cf. Baldriga, 2000.

**Figura 10** - Cristo Redentor



**Fonte:** Michelangelo, c. 1518-1521, escultura em mármore, 250 cm, Santa Maria Sopra Minerva, Roma. Reproduzido em: <https://www.michelangelo.org/risen-christ.jsp>. Acesso em: 19 maio 2025.

**Figura 11** - São Sebastião na coluna



**Fonte:** Pietro Perugino, c. 1500-1510, óleo sobre tela, 177 cm x 120 cm. Museu de Artes de São Paulo, São Paulo. Reproduzido em: <https://masp.org.br/acervo/obra/sao-sebastiao-na-coluna>. Acesso em: 19 maio 2025.

Em ambos os casos, o pano não assume a forma de uma vestimenta: não é uma túnica, tampouco um perizônio. Trata-se de um tecido amorfo, que parece estar prestes a revelar o sexo de Cristo. Sua função é, portanto, ambígua – quando não abertamente ambivalente. Ou seja, sua disposição e seu movimento revelam muito mais do que ocultam. Mais do que encobrir o sexo de Cristo, o pano convida o observador a imaginá-lo. Ele assume, por assim dizer, o papel de uma prótese de gênero, de acordo com a teoria de Paul B. Preciado (2018): nesse jogo ambíguo, mimetiza aquilo que busca velar – e acaba por suplantá-lo.

Um exemplo levado ao extremo pode ser encontrado no *São Sebastião*, de Perugino (Figura 11). Assim como no caso da obra de Salustiano e de Michelangelo, Perugino confere ao pano que encobre São Sebastião a mesma função e o mesmo sentido daquilo que recobre – o que pode ser percebido por sua anatomia intensamente fálica e pela franja vermelha, que emula o formato de uma glândula.

As cordas que amarram o pano prostético também cumprem uma função importante na criação de uma fratura na imagem do Cristo de Salustiano. Ao prenderem o tecido diretamente ao corpo, elas o restringem. Ou seja, o contato é direto entre corpo e corda, o que remete a um universo completamente distinto daquele comumente esperado em uma representação de Jesus Cristo: o universo do sadomasoquismo. No caso de Salustiano, o sadomasoquismo velado, frequentemente presente em representações da via-crúcis e da crucificação de Cristo, associa-



se a uma prática bastante comum nesse meio: o *shibari* ou *bondage*. A imagem produzida por Salustiano alude, portanto, à prática de amarrar outra pessoa com cordas, restringindo seus movimentos e ações.

**Figura 12** - Frame do filme *American Beauty*



**Fonte:** American Beauty. Direção: Sam Mendes.  
Produção: Bruce Cohen; Dan Jinks. Roteiro: Alan Balls.  
Califórnia: DreamWorks Pictures, 1999. Frame 19'46".

**Figura 13** - “Presente Pluscuamperfecto (Roberto)”



**Fonte:** Salustiano García. Pigmentos naturais e resina acrílica sobre tela. 100 cm. Sevilha. Disponível em: <https://www.salustiano.com/painting/#gallery-37210/40>. Acesso em: 19 maio 2025.

Além disso, o fundo vermelho vivo, que preenche toda a composição, apesar de ser, como mencionado, a cor litúrgica da Semana Santa, também pode provocar sentidos diversos – sobretudo quando associado aos demais elementos descritos. Em primeiro lugar, o vermelho não apenas preenche a imagem: ele envolve o corpo de Cristo e contrasta intensamente com a palidez excessiva de sua pele. Em conjunto com o olhar sedutor, o corpo lânguido, a pose, a jovialidade e as “vestes” ambíguas, o fundo vermelho contribui para a produção de uma atmosfera que beira o erótico. A comparação, por exemplo, entre o Cristo de Salustiano e uma das imagens mais icônicas da cinematografia estadunidense – a cena em que Thora Birch é banhada por rosas em *American Beauty* (Figura 12) – exemplifica essa possível leitura.

De todo modo, é importante destacar que a escolha de dispor o corpo em primeiro plano, recortado sobre um fundo plano e de cor vibrante, constitui um recurso recorrente na obra de Salustiano. Diversas composições suas seguem esse mesmo modelo composicional, no qual o fundo, por vezes em vermelho, não apenas destaca, mas também emoldura a figura representada. A Figura 13 exemplifica essa recorrência, revelando a consistência dessa opção estética ao longo da trajetória do artista.<sup>26</sup>

A imagem produzida por Salustiano, portanto, não é apenas ambígua, mas ambivalente. Ao mesmo tempo que se apoia em motivos, simbolismos e convenções tradicionais, também

<sup>26</sup> Cf. <https://www.salustiano.com/painting/>. Acesso em: 9 junho 2025.

opera, por meio de seus detalhes, como uma fratura em relação a outras formas de representar Jesus Cristo – uma fratura que, por sua vez, não comunica os ideais de masculinidade e de gênero historicamente esperados, como os defendidos, desde 1904, por Conant, por exemplo. O imperativo paulino – “comportai-vos como homens, sede fortes” (1Coríntios 16:13) – não se cumpre, aos olhos dos críticos do cartaz de Salustiano. Pelo contrário, a imagem, para eles, configura-se como uma “aberração”, uma blasfêmia. Blasfêmia tal que, ao exigirem sua remoção e substituição, ao atacarem a obra e o artista, não percebem a sutil, senão irônica, iconoclastia que eles próprios estão realizando.

\*

A análise da imagem de Cristo produzida por Salustiano revela uma construção visual que rompe com os modelos tradicionais de masculinidade cristã, frequentemente ancorados em ideais hegemônicos de força, virilidade e autoridade. Dialogando com as contribuições teóricas de Raewyn Connell, James Messerschmidt, Karen King e Colleen Conway, torna-se evidente que a masculinidade de Cristo, longe de ser fixa ou universal, é antes uma construção relacional, situada historicamente e sujeita a negociações.<sup>27</sup> Como aponta Lourenço,

[...] os cristãos verão sempre em Jesus aquilo que eles próprios querem ver, como se Jesus fosse uma tela em branco em que, há 2000 anos, os cristãos projetam as suas fantasias. Se, no texto apócrifo, João vê em Jesus um velho, ao passo que Tiago vê nele um jovem, do mesmo modo outros cristãos verão em Jesus um homem de cabelos brancos (como faz o autor do livro de Apocalipse); um homem todo vestido, do pescoço até os pés, pregado na cruz (como farão os artistas pudicos da época bizantina, que se recusavam a representar a nudez de Cristo); um homem quase nu pregado na cruz (cada vez mais erotizado a partir do Renascimento italiano); um viking ariano de cabelos loiros e olhos azuis (como no imaginário batista e mórmon nos Estados Unidos) etc. (2023, p. 662-663).

Nesse sentido, a figura de Jesus, tal como representada por Salustiano, tensiona e reconfigura o corpo e a imagem do Cristo a partir de elementos tradicionalmente não associados à masculinidade, mas à sedução e à vulnerabilidade, desestabilizando as expectativas normativas que envolvem o sagrado e o masculino. Essa fratura, ao mesmo tempo sutil e provocadora, contribui para a ambivalência da obra: ainda que recorra a códigos visuais consagrados – como a pose clássica em *contrapposto* e toda a iconografia da ressurreição –, ela subverte esses elementos ao inserir marcas visuais que evocam o erotismo, o sadomasoquismo. O Cristo de Salustiano não se apresenta como o herói viril que muitos esperam, mas como um corpo jovem, quase andrógino e vulnerável, cuja masculinidade é cuidadosamente desmarcada e reimaginada. É justamente por isso que a imagem provoca reações tão intensas: porque, ao questionar os códigos visuais do cristianismo, ela expõe também as fragilidades das normas de gênero.

---

27 Karen King é precisa ao nos lembrar que, em inúmeras passagens dos Evangelhos, Cristo sequer é identificado como humano. “Eis o Cordeiro de Deus” (João 1:29), por exemplo – como então identificar a masculinidade de Cristo nessas formulações simbólicas? Seria o “cordeiro de Deus” uma figura hegemônica? Subalterna?



Dessa forma, cabe retornar à pergunta que nos levou a organizar o presente dossiê temático, e que motivou o presente artigo: pode uma imagem fazer pensar gênero? Entendemos que sim. Uma imagem é capaz de ser observada e analisada de múltiplas maneiras. Seus detalhes não apenas transmitem, mas também produzem mensagens, discursos e interpretações diversas, muitas vezes atravessadas por questões fundamentais às teorias de gênero e sexualidade. Cabe a nós, estudiosas e estudiosos das imagens, pensar a imagem não como mera ilustração ou adereço, mas como um potente objeto de análise para compreender as sociedades humanas em suas produções e representações.

Diante disso, diferentes caminhos podem ser seguidos – podemos investigar questões de natureza puramente visual, material ou uma combinação de ambas, além da recepção, quando possível. A partir do exemplo do Cristo de Salustiano, buscamos, assim, neste dossiê temático, reunir estudos que analisem criticamente as representações visuais do gênero, da feminilidade, da masculinidade e daquelas identidades que “não são nem senhoras, nem senhores”, para citar Paul B. Preciado (2022, p. 110), em diferentes contextos temporais e midiáticos. Este dossiê visa, portanto, estabelecer conexões multidisciplinares que enriqueçam e aprofundem nosso entendimento sobre as relações entre a história das imagens e as construções de gênero.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDRIGA, Irene. The First Version of Michelangelo's Christ for S. Maria Sopra Minerva. *The Burlington Magazine*, v. 142, n. 1173, p. 740-745, 2000.

BYNUM, Caroline W. Jesus as Mother and Abbot as Mother: Some Themes in Twelfth-Century Cistercian Writing. In: BYNUM, Caroline W. *Jesus as Mother*. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages. Berkeley: University of California Press, 1982. p. 110-169.

BYNUM, Caroline W. *Holy Feast and Holy Fast*. The Religious Significance of Food to Medieval Women. Berkeley: The University of California Press, 1988.

BYNUM, Caroline W. The Body of Christ in the Later Middle Ages. A response to Leo Steinberg. In: BYNUM, Caroline W. *Fragmentation and Redemption*. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion. New York: Zone Books, 1992. p. 79-117.

CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

CLINES, David J. Ecce Vir, or, Gendering the Son of Man. In: EXUM, J. Cheryl; MOORE, Stephen D. (Eds.) *Biblical Studies/Cultural Studies: The Third Sheffield Colloquium*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1998, p. 352-375.

COMAN, Jonah. *Queering Christ: Habitus theology as trans-embodied incarnation in late medieval culture*. 2020. Tese (Ph.D. em Medieval Studies) – Glasgow School of Art, Glasgow, 2020.

CONANT, Robert Warren. *The Manly Christ, A new view*. Chicago: [edição do autor], 1904.



- CONNELL, Robert [Raewyn] W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013.
- CONWAY, Colleen. Masculinity Studies. In: DUNNING, Benjamin H. (Ed.) *The Oxford Handbook of New Testament, Gender, and Sexuality*. Nova York: Oxford University Press, 2019, p. 77-93.
- CURTIUS, Ernst Robert. O menino e o ancião. In: *Literatura européia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 102-106.
- EDWARDS, Elizabeth. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Nova York: Routledge, 2021.
- FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1999, p. 3-21.
- FRANCASTEL, Pierre. Introdução. In: *A Realidade Figurativa*. Trad. Célia Bernd. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 1-18.
- KING, Karen L. Jesus. In: DUNNING, Benjamin H. (Ed.) *The Oxford Handbook of New Testament, Gender, and Sexuality*. Nova York: Oxford University Press, 2019, p. 407-427.
- LOURENÇO, Frederico. *Evangelhos apócrifos*. Gregos e latinos. São Paulo: Companhia das Letras, 2023
- MILLIGAN, Gerry. The effeminate man and the rhetoric of anxious masculinity: Anton Francesco Doni and Scipione Ammirato. In: EISENBICHLER, Konrad; MURRAY, Jacqueline (Ed.). *Premodern Masculinities in Transition*. Suffolk: Boydell Press, 2024, p. 193-213.
- PEREIRA, Maria Cristina C. L.; CARVALHO, Fabrícia A. T. de. O sexo dos santos: gênero e desigualdade em Pierre e Gilles. *Anais das III e IV Jornadas Científicas do CMS Waldyr Franco* [CD-ROM]. Rio de Janeiro: Secretaria de Saúde da PCRJ-CMS Waldyr Franco, 2002, s.p.
- PRECIADO, Paul B. *Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas*. São Paulo: Zahar, 2022.
- PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 49-81.
- STEINBERG, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

