

RESUMO

A dessexualização na História da Arte portuguesa tem criado uma omissão em torno do impacto das identidades sexuais na produção plástica e no percurso de artistas de sexualidade dissidente. Este silêncio torna-se particularmente evidente em casos de artistas assumidamente homossexuais como Mário Cesariny, com a invisibilização do conteúdo homoerótico da sua série de *Marinheiros*. A análise destas obras no âmbito da vida privada do artista e no contexto das expressões culturais que consolidaram o imaginário homoerótico do marinheiro nos séculos XIX e XX, permite associá-las a valores de erotismo, virilidade, liberdade e classe. Os marinheiros de Cesariny tornam-se símbolos pictóricos de transgressão e de resistência em ambientes homofóbicos, materializando o desejo erótico gay codificado numa masculinidade heteronormativa. Ao sugerirmos como a ausência de leituras queer perpetua a marginalização destas produções artísticas, propõe-se uma revisão metodológica na História da Arte portuguesa que integre uma abordagem mais plural, enriquecendo o campo disciplinar.

ABSTRACT

The desexualization in the Portuguese History of Art has overlooked the impact of sexual identities on artistic production and the trajectories of artists with dissident sexualities. This silence becomes particularly concerning in cases of openly homosexual artists such as Mário Cesariny, where the homoerotic content of his *Marinheiros* (Sailors) series has been rendered invisible. Analyzing these works within the scope of the artist's private life and the context of cultural expressions that shaped the homoerotic imaginary of the sailor in the 19th and 20th centuries allows them to be associated with values of eroticism, virility, freedom, and class. Cesariny's sailors become pictorial symbols of resistance in homophobic environments, embodying gay desire coded within a heteronormative masculinity. By suggesting how the absence of queer perspectives perpetuates the marginalization of these artworks, we propose a methodological revision in Portuguese History of Art that integrates a more plural approach, enriching the disciplinary field.

palavras-chave

MÁRIO CESARINY
MARINHEIROS
QUEER
HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA
ARTISTAS HOMOSSEXUAIS
ARTE GAY
HOMOSEXUALIDADE
SEXUALIDADES DISSIDENTES
SURREALISMO

keywords

MÁRIO CESARINY
SAILORS
QUEER
PORTUGUESE HISTORY OF ART
HOMOSEXUAL ARTISTS
GAY ART
HOMOSEXUALITY
DISSIDENT SEXUALITIES
SURREALISM

Imaginar Histórias da Arte *Queer* em Portugal: o Caso de Mário Cesariny

JOÃO MIGUEL MELO DE GÓIS
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade NOVA de Lisboa

A dessexualização na História da Arte: uma reflexão sobre o caso português

O aparecimento de narrativas de artistas de sexualidade dissidente não pode ser dissociado das transformações político-sociais e dos movimentos ativistas que estabelecem uma atitude diferente em relação à teorização dos ‘outros’. É no cruzamento destas múltiplas genealogias — que vão incluir o movimento de liberação gay, o feminismo radical, ou a luta pelos direitos civis — que a arte e o academismo queer vão ser pensados (Doyle 2006: 396). Partindo de contributos pós-estruturalistas como os de Michel Foucault e Jacques Derrida, a teoria queer vai conceber a sexualidade como uma construção histórica e social — criticando os modos como o poder produz e regula a sexualidade —, sendo precisamente nesta questão da sexualidade que encontra o seu eixo central e distintivo (McCann e Monaghan 2019: 8).

O pluralismo queer corre o risco de reduzir todas as diferenças em prol de um universalismo pós-modernista, simplificando a questão da diferença sexual. Por outro lado, o separatismo tende a valorizar a criação e preservação de espaços e subjetividades próprias ao género e às sexualidades dissidentes. A análise de arte de indivíduos segundo categorias de sexualidade revela-se fundamental quando situada nos seus contextos históricos, sendo que muitos destes artistas foram pioneiros na problematização de género e sexualidade (Jones e Silver 2016: 77). Estas abordagens incorporam a ‘diferença’ sexual no seu discurso, ocupando um papel

importante na desconstrução da figura do ‘artista-tipo’ — geralmente homem, branco, heterossexual, de classe média, cristão, europeu ou norte-americano —, e na crítica epistemológica antinormativa aos métodos tradicionais da disciplina, marcadamente masculinos e heteronormativos, ampliando o cânone e propondo formas mais complexas de práticas analíticas e investigativas da História da Arte (Jones e Silver 2016: 21).

Ainda que estas transformações tenham influenciado os estudos de arte e de cultura visual, sobretudo nos contextos norte-americano e britânico, o certo é que no caso português estas não vão ser sentidas no discurso académico. A descriminalização da homossexualidade em Portugal em 1982 reflete um conjunto de mudanças que se vão suceder a nível legislativo no pós-25 de Abril. No entanto, no que diz respeito às mentalidades, o heterossexismo persiste como estrutura dominante (Afonso 2018: 116). Se podemos argumentar que os estudos *queer* e separatistas só vão ser consolidados a partir dos anos de 1990, não podemos ignorar a resistência destas abordagens no campo académico da História da Arte em Portugal¹ nos anos subsequentes aos primeiros estudos *queer* portugueses (Cascais 2004).

Além de fatores históricos e políticos que levaram a uma inevitável ostracização de certos discursos em Portugal durante o século XX — como a instauração de um novo regime, a redefinição de direitos aquando da consolidação da democracia ou a dificuldade do associativismo LGBT português em gerar uma mobilização clara e uma intervenção pública eficaz (Brandão 2009: 17) —, existem razões específicas à própria disciplina da História da Arte que ajudam a explicar a exclusão destas abordagens. Entre estas destacam-se o carácter predominantemente nacionalista da historiografia da arte portuguesa, que presta pouca atenção a temas não nacionais. A influência francófona nas práticas da disciplina, mais dominante do que a tradição anglo-saxônica, na qual estas abordagens ganharam maior expressão (Vicente 2012: 213); a debilidade da crítica da arte em Portugal, numa diversidade limitada de autorias e posicionamentos (Pinharanda 2004: 17); e a ênfase quase exclusiva em questões estilísticas, formais e compostivas vão perpetuar a marginalização destes discursos.

A análise das principais referências da historiografia da arte portuguesa revela um padrão sistemático de dessexualização, mesmo em relação a artistas cuja dissidência sexual está historicamente documentada. Quando encontramos, por exemplo, o raro reconhecimento do desejo dissidente — nas ‘ambiguidades como modo de revelar os desejos sensuais’ (Gonçalves 1986a: 108) e no ‘imaginário de forte raiz erótica’ (Almeida 2002: 100) dos trabalhos de Cruzeiro Seixas —, estas menções são imediatamente seguidas por justificações centradas em torno da técnica, sem um aprofundamento em torno da sua identidade sexual, com representações de

¹ A desvalorização epistêmica da teoria *queer* pode ser justificada por ser vista como uma tendência passageira, ideologicamente marcada, e sem relevância estrutural para os estudos de arte. No entanto, esta recusa passa pela rejeição de um enquadramento conceptual que, no contexto nacional, nunca chegou a ser plenamente integrado ou discutido de forma sistemática. Exposta a sucessivas transformações e reflexões contínuas, vai ser na sua natureza relacional e flexível (Jagose 2009: 158) que vai manter a sua relevância, mostrando uma influência visível no universo das ciências sociais e humanas e demonstrando, entre elas, a permeabilidade da História da Arte.

formas eróticas femininas. Os discursos historiográficos tendem a ignorar as dimensões de subjetividade dissidentes, num silenciamento que revela o esforço por parte da historiografia dominante para manter uma aparente neutralidade, evitando abordagens políticas, identitárias ou de desejo que possam desestabilizar o cânone cis-heteronormativo.

Paradoxalmente, sexo e sexualidade não estão ausentes da historiografia da arte portuguesa, existindo espaço para o reconhecimento de temáticas eróticas ou de desejo quando associadas a artistas considerados heterossexuais. O caso de Julião Sarmento é paradigmático — com a sua obra a ser regularmente interpretada a partir do desejo, da sensualidade e da sexualização do corpo (Melo 1998: 144; Almeida 2002: 186; Pinharanda 2008: 112; Melo 2018: 59), mas também outros, como António Pedro (França 2004: 128; França 2009: 230; Gonçalves 1986a: 73; Gonçalves 1986b: 157; Silva 2008: 37), Júlio Pomar (Gonçalves 1986a: 139; Melo 1998: 96; França 2004: 147; Pinharanda 2008: 114) ou Marcelino Vespeira (Gonçalves 1986a: 128; Gonçalves 1986c: 57; França 2004: 135; Silva 2008: 40). Este duplo critério denuncia uma assimetria crítica que estrutura o campo historiográfico.

Assim, mesmo quando os discursos da ‘diferença’ sexual são abordados (Almeida 2003: 28, 89 e 184; Almeida 2007: 97), estes raramente são aplicados à realidade portuguesa, esvaziando a dimensão política em favor de uma estética culturalmente aceite e de forma a não desestabilizar os limites disciplinares. Esta ausência não é apenas o resultado de esquecimento, mas o efeito de uma metodologia que privilegia as formas em detrimento de uma estética de atitude — provocadora, política e transgressora — que parte dos lugares críticos e não normativos da sexualidade, centrada em questões identitárias, no desejo dissidente e na expressão de sensibilidades marginalizadas. Essa resistência impede a construção de uma História da Arte plural, crítica e atenta às múltiplas subjetividades que atravessam a produção artística.

A construção de uma História da Arte mais abrangente exige mais do que a mera inclusão de artistas de sexualidade dissidente ou de obras negligenciadas. Implica uma reavaliação dos métodos e critérios que moldaram o cânone historiográfico, confrontando os regimes de visibilidade que legitimaram determinados discursos e silenciaram outros. Desconstruir a ideia de casos isolados e reconhecer padrões estruturais de exclusão constitui assim um passo decisivo na reformulação do campo disciplinar. Estas leituras são, acima de tudo, um gesto epistemológico e político que contesta as formas como o saber se institui, numa resistência ao silêncio imposto às identidades históricas destes artistas que foram absorvidas e neutralizadas por um discurso canônico (Doyle 2006: 394).

As discussões sobre sexualidades dissidentes foram habitualmente posicionadas fora dos circuitos da crítica da arte, com as investigações sobre a arte e a cultura

visual a surgirem fora da disciplina (Doyle 2006: 393). Portugal não vai ser uma exceção à regra, com as narrativas de artistas de sexualidade dissidente e respetiva produção artística, que têm em conta subjetividades sexuais e afetivas, a surgir primeiramente fora do âmbito da historiografia da arte a partir de meados da década de 2000 (Ferreira 2005; Pérez-Quiroga 2006; Almeida 2010; Cascais e Ferreira 2014; Curopos 2016; Curopos 2020; Curopos 2022; Madeira 2022; Murraças 2024; Cascais 2024b; Correia 2025). Os contributos que consideram estas abordagens no campo disciplinar da História da Arte vão ser mais recentes, considerando o impacto da sexualidade dissidente na produção artística no âmbito da arte contemporânea (Braz e Marques 2015; Marques 2022; Caldeira e Marques 2024; Marques 2024).

Não podemos ignorar que grande parte destes artistas e intelectuais portugueses de sexualidade dissidente ao longo do século XX reforçaram esta exclusão, usando o silêncio como estratégia de sobrevivência — silêncio este que carrega uma dimensão política e que constitui uma contra-história que exige uma leitura atenta. Este distanciamento deveu-se a diversos fatores. Um deles passa pela formação do discurso científico em Portugal, que, espelhando as discussões da comunidade médica e legal europeia sobre a patologização da homossexualidade e a sua perversão sexual, vai consolidar uma identidade negativa (Marques 2022: 100). Estes discursos vão fomentar uma estigmatização que vai ser interiorizada pelos homossexuais (Almeida 2010: 31), que se viam como portadores de uma doença incurável, com sentimentos associados à exclusão social, como a vergonha, o desespero e a humilhação, que ainda hoje têm um impacto considerável na comunidade LGBTQ+ (Love 2007: 4). Com o receio de associar as suas criações artísticas à condição abjeta da homossexualidade (Cascais 2024a: 6) estes temas eram tidos como específicos ou mesmo irrelevantes quando comparados com outras questões que eram exploradas no domínio formal da produção artística. Adicionalmente, as subjetividades dissidentes não tinham um mercado artístico,² podendo mesmo resultar numa perda de oportunidades de trabalho.

O silêncio serviu também como estratégia para negociar a sua identidade no trabalho artístico, protegendo-se de repressões legais. Este último ponto é particularmente relevante no contexto anterior à descriminalização da homossexualidade e no das perseguições que foram feitas a estes indivíduos. A interdição social através de códigos sociais de punição, que se intensificam com o Estado Novo (Afonso 2018: 118), o mutismo de uma cultura de grupo e a impossibilidade de uma articulação política isolam estes indivíduos, eliminando qualquer sentido positivo de existência de pertença a uma comunidade (Marques 2022: 100). Muitos destes artistas nem sempre se reconheciam a si próprios como parte do espectro das sexualidades dissidentes, não só pela falta de conhecimento e pela recente cate-

² A precariedade do mercado artístico português ainda se faz sentir na exploração de temas identitários e de subjetividades dissidentes por parte de artistas de sexualidade dissidente que têm de encontrar espaços alternativos às grandes Instituições e Fundações de arte para a exposição das suas obras. Numa das primeiras iniciativas coletivas de arte queer em Portugal — ‘Isto Também Sou Eu / I Am This Also’ (2012) —, a exposição apelava a um maior interesse por estes temas, mencionando que tanto as galerias como os apoios privados ou estatais preferiam optar pelo seguro em vez de apostar na inovação (Ginks 2012).

gorização da sexualidade, mas também por não quererem ser vistos como marginais. A declaração assumida da sua sexualidade poderia resultar, no mínimo, em ostracização social — como sucedeu com a apreensão das obras da *Literatura de Sodoma* dos poetas Judith Teixeira, António Botto e Raúl Leal em 1923 —, impactando o modo como estes intelectuais e artistas vão abordar a sua sexualidade nas suas produções, normalmente de forma codificada ou velada para evitarem o mesmo destino. E quando esta expressão artística assume contornos mais explícitos, como aconteceu com os desenhos lesboeróticos de Ofélia Marques, estes permanecem ‘na gaveta’ (Guerra 2002: 4), escondidos à vista de todos.

A subalternização das obras e destes artistas parece também espelhar o estatuto daqueles que escrevem sobre elas. A produção académica sobre artistas queer e de sexualidade dissidente pode igualmente resultar na marginalização por parte de uma comunidade científica que privilegia outro tipo de abordagens. Este critério de legitimidade epistemológica leva a uma escassez de oportunidades financiadas para a investigação desses temas, adequada à dimensão desses mercados quase inexistentes, contribuindo para o fortalecimento dessa subalternização. A esta invisibilidade estrutural soma-se uma carência editorial significativa. São raros os exemplos de publicações originais de teoristas queers, sendo ainda mais escassas as publicações traduzidas para português, com obras fundamentais para académicos e artistas queer portugueses, como vão ser as de Judith Butler, a serem traduzidas quase trinta anos após o seu lançamento. No caso específico da História da Arte, a situação é particularmente crítica. As bibliotecas universitárias carecem de acervos sobre arte queer e separatistas. Vão ser editoras independentes que acabam por apostar nestas temáticas, sendo frequentemente remetidas para nichos de mercado com reduzida circulação e projeção institucional. Quando um tema não existe, este não é incluído nos currículos académicos dos institutos de ensino superior, por ser considerado irrelevante, não existindo, portanto, razões para a aquisição de publicações e iniciativas que contrariem essa tendência, ou investimento nestas. Ao contrário do que se poderia supor, não é a falta de conteúdo que justifica o silêncio, mas a persistência de um modelo académico que continua a definir os limites do saber legítimo.

Perante este silêncio, o ‘não-dito’ (Marques 2022), torna-se urgente reimaginar os pressupostos da prática historiográfica. A ignorância deliberada destes artistas e obras, enquanto prática de apagamento e de reescrita seletiva, não apenas apaga trajetos individuais, mas extorque coletivamente as comunidades de sexualidades dissidentes, negando-lhes genealogia cultural, espessura histórica e reconhecimento epistêmico. As biografias, quando omitidas ou despolitzadas, vivem no arquivo, mas não no discurso. Ao remeter estes indivíduos ao conformismo e à invisibilidade, a sua recusa é uma forma de morte social (Cascais 2024a: 15).

A investigação histórica das dissidências e resistências homossexuais porta em si uma dimensão emancipatória e política, articulando a dimensão biográfica com a dimensão comunitária (Cascais 2024a: 19), e recuperando todas as formas pelas quais as pessoas de sexualidade dissidente reagiram e resistiram às práticas discursivas e não discursivas sexológicas, médicas, psiquiátricas e forenses, defendendo-se destas e construindo e reconstruindo contraidentidades de resistência (Cascais 2024a: 6).

A História da Arte deve resgatar, contextualizar, reinterpretar estes discursos e o impacto que tiveram no percurso destes artistas, e tem de o fazer. Pensar sobre uma cultura visual *queer* e separatista implica pensarmos mais do que em obras de arte produzidas por *gays* e *lésbicas* ou analisar obras com conteúdos homoeróticos. É preciso perguntar: quem produziu a obra? Com que intenções? A quem era dirigida? Quem a encomendou? Quem a legitimou, ou recusou? Como foi recebida nos seus contextos? Como circulou? De que modo se ajusta à categoria de Arte? Qual é a sua relevância cultural? Em que medida a identidade sexual e afetiva do artista foi incorporada, codificada, omitida ou reprimida na obra? Que relações de poder moldaram essa negociação? Como é que estas obras se tornam visíveis em alguns contextos e invisíveis noutras?

Vai ser nas várias relações em que são criadas que estas e outras questões devem ser centrais à renovação da disciplina. Os estudos de caso para mostrar o trabalho destes indivíduos vão-se mostrar como insuficientes, se não forem colocadas perguntas diferentes que tenham em conta a sua realidade. A leitura de obras homoeróticas como casos isolados sem contexto, continuidade ou linguagem própria impede-nos de compreender a sua dimensão transgressora e a sua capacidade de agir como resistência simbólica e material face à repressão normativa. O modo como o contexto social, cultural e político determinou o percurso destes artistas é fundamental (Doyle 2006: 391).

Abordar estes tópicos é reimprimir a relação entre sujeito e objeto que estrutura o academismo da História da Arte. Ao avaliarmos a eficácia de um modelo de História da Arte para a realidade destes artistas é preciso questionarmo-nos sobre as próprias premissas da forma como investigamos, analisamos, escrevemos e fazemos curadoria, olhando para o nosso objeto em termos da forma como este se relaciona com as recusas por parte da cultura dominante (Jones 2016: 88). Ao construirmos estes outros contextos, estas ‘outras’ histórias da arte, questionamo-nos sobre como é que seria uma cultura artística não imaginada pela mente heterossexual (Doyle 1996: 9).

Se a dessexualização na História da Arte portuguesa tem omitido narrativas em torno de artistas de sexualidade dissidente e o impacto desta dimensão na produção artística, isso vai ser particularmente notória quando analisamos o espólio

plástico de artistas assumidamente homossexuais, como vai ser o caso de Mário Cesariny. A leitura sobre o seu trabalho artístico pouco tem tido em conta a sua identidade sexual e afetiva, numa narrativa que acaba por ser absorvida por um cânone de ascendência heterossexual, com a sua inclusão na historiografia da arte, que se sucede segundo uma ótica formalista e estilística, centrada no surrealismo e nas técnicas plásticas (Gonçalves 1986a: 118; Gonçalves 1986c: 52; Melo 1998: 88; Almeida 2002: 98; França 2004: 137; Silva 2008: 41; Pinharanda 2008: 144; França 2009: 95 e 266).

Na grande retrospectiva da obra pictórica de Mário Cesariny realizada no âmbito da celebração do centenário do seu nascimento, ‘O Castelo Surrealista’ (2023), deparamo-nos com um conjunto de obras que parecem dialogar diretamente com a vida e a identidade sexual do artista, como vai ser o caso da instalação de Vasco Araújo *Se Pensavas que Te Livravas de Mim...* (2020), do trabalho da dupla João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira que comunica com as obras das *Linhas de Água*, bem como de outras obras do próprio Cesariny — incluindo as pinturas de *Marinheiros* ou as da série *Moby Dick*. Contudo, a ausência de articulação textual vai criar um sentimento de estranheza destas relações que parecem ser criadas num silêncio, o ‘não-dito’, que nos leva a pensar se o próprio Cesariny estava dentro do armário ou se seria mesmo heterossexual.

No momento da sua celebração, o conteúdo homoerótico do trabalho de Cesariny foi invisibilizado, levantando questões sobre este conteúdo na sua produção pictórica. De que forma é possível compreender que um dos raros artistas assumidamente homossexuais em Portugal no século XX continue a ser analisado sem que se considere o impacto da sua orientação sexual, das repressões sofridas no âmbito da sua condição, e dos episódios insólitos ocorridos na sequência das suas aventuras, no seu percurso artístico? Tratando-se de uma figura chave na definição do Surrealismo em Portugal, era expectável que existisse um corpo de trabalho que explorasse o homoerotismo na sua obra pictórica. No âmbito das várias relações sugestivas que ‘O Castelo Surrealista’ tenta criar, vai ser nas pinturas dos *Marinheiros* que essa ausência é mais gritante, parecendo estas figuras ter tido relevância na vida de Cesariny.

A emergência do ícone de liberdade homossexual: a construção do imaginário homoerótico do marinheiro nas expressões culturais de sexualidade dissidente no século XIX e XX

A associação do marinheiro à homossexualidade remonta à Grécia Antiga — vinculado à sua condição de classe e entregue a paixões sexuais que envolviam dinâmicas de dominação/submissão pederastas (Avellaneda 2019: 108) —, consolidando uma imagem negativa que se mantém até ao aparecimento da literatura náutica homoerótica europeia e norte-americana a partir do século XIX. A abolição de leis opressivas que puniam a sodomia, a categorização da homossexualidade (Foucault 1978: 43) e o desenvolvimento das subculturas homoeróticas urbanas vão tornar as expressões homoeróticas mais precisas. A ambiguidade da escrita, que permite escapar à censura imposta pelos valores morais religiosos e burgueses, dá à literatura um lugar privilegiado para a expressão e circulação de narrativas codificadas homoeróticas.

Os escritores recorrem à literatura náutica para incorporar uma realidade recentemente categorizada, onde a dominação masculina ocupa um lugar central destas histórias. As narrativas em torno da masculinidade, do heroísmo, da intimidade homossocial, das hierarquias sociais e das lutas psicológicas no ambiente hostil marítimo vão fazer parte deste género literário (Bassnett 2002). Esta herança simbólica, modelos de virilidade e aventuras predominantemente masculinas, será adotada por autores que vão explorar esta temática em obras que são passíveis de uma leitura homoerótica, escritas através de uma linguagem ambígua, paralelos femininos, sonhos ou realidades distantes (Berrong 2003: 76). Obras como *Moby Dick* (1851) e *Billy Budd, Sailor* (1891), de Herman Melville; *Mon frère Yves* (1883), de Pierre Loti; *Mes communions* (1895), de Georges Eekhoud; ou *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad, vão dar-nos pistas para a construção da realidade simbólica homoerótica do marinheiro.

Estas histórias vão abordar a fantasia comunitária masculina na qual os homens se mantêm solteiros e as mulheres são mantidas à margem da história (Ruppel 2008: 36). A intimidade masculina ocupa a maior parte destas narrativas, numa proximidade que transcende qualquer cumplicidade que possa ser alcançada entre homens e mulheres. Em *Mon frère Yves* o autor apresenta-nos um universo masculino que parece não se preocupar com as mulheres e que é tolerante a ocasionais práticas性uais dissidentes, que os próprios marinheiros têm noção de que são práticas desviante (Berrong 1998: 99). Loti sugere que estes homens, uma vez

afastados da sociedade e do comportamento heterossexual, não perderiam muito tempo a sonhar com mulheres (Berrong 1998: 96). As mulheres são apresentadas como figuras que impõem respeito e responsabilidade, perturbando as relações homossociais masculinas, sendo que, quando o protagonista volta das suas aventuras marítimas para se casar, este episódio se insere fora do quadro da história principal (Ruppel 2008: 35).

O marinheiro surge-nos marcado pela sua juventude, beleza e excelente forma física. De grande estatura, altos e fortes, são comparados a estátuas gregas, com corpos robustos, braços musculosos, pescocoços e ombros largos, e descritos como se fossem atletas. Estas características físicas são notadas pelas personagens através da sua indumentária, bem como pela nudez parcial ou integral, reforçando o carácter erótico associado a estes homens (Berrong 2003: 83). As descrições físicas dos marinheiros portam também uma certa binariedade heteronormativa que podemos observar em *Heart of Darkness*, em que, na relação entre o Arlequim e Kurtz, Conrad descreve o primeiro como andrógino, mais feminino que masculino (Ruppel 2008: 50). Também em *Billy Budd, Sailor*, Billy é descrito como um marinheiro de aparência jovem, idealizada, tez clara, cabelos encaracolados, descrito com um rosto suave quase feminino, frequentemente comparado a esculturas clássicas (Martin 1986: 113).

As descrições físicas vão ter ainda implicações hierárquicas — no momento em que Claggart deseja sodomizar Billy, num exercício de poder (Martin 1986: 112) —, mas também apontam para valores morais — na associação de Billy com Hércules e Apolo, incorporando o arquétipo do *handsome sailor*, que combina a ‘natureza moral’ com a ‘estrutura física’ (Martin 1986: 109), e reforçando o seu carácter inherentemente bom, ingênuo e inocente.

No plano simbólico, os marinheiros são vistos como corajosos, confiáveis e responsáveis, representando o epítome da masculinidade (Eekhoud 1895: 173). Provenientes de gerações proletárias que sobrevivem às perigosas aventuras no mar (Eekhoud 1895: 240), essas figuras preservam o seu lado ‘primitivo’ e viril, escapando às convenções e às obrigações sociais de outras classes sociais. Essa condição é vista como algo admirável e até invejável (Berrong 2003: 102). A ‘primitividade’ destas personagens remete a um fascínio pelo homem e pela vida antes da civilização, apontando para uma sexualidade que não tem aparentes restrições em alto mar. Em *Mon frère Yves*, Loti faz uma distinção entre o homem ‘primitivo’ e ‘selvagem’. O ‘primitivo’ surge como um homem livre das convenções da sociedade — com os marinheiros a serem retratados com uma expressão felina de sorriso animalesco (Berrong 2003: 97) —, aproximando-se da sua natureza inata. Por outro lado, o ‘selvagem’ tem a capacidade de destruir o ser ‘primitivo’, deixando de ser

um homem quando perde o controlo, numa liberdade que é colocada em perigo pelo abuso de álcool ou pelo excesso de emoções (Berrong 2003: 103).

Os marujos são vistos num papel recetor passivo, objetificados por quem os olha como objeto de desejo. A falta de poder discursivo e de agência destes marinheiros surge como consequência da romantização em torno destas personagens. Estas figuras são vistas frequentemente como símbolos de liberdade e de aventura, sem haver um aprofundamento da realidade dura da classe trabalhadora a que pertencem. Ao serem vistos como homens que realizam tarefas física e psicologicamente exigentes, são reduzidos a arquétipos dentro de uma estrutura de fetichização classista (Eekhoud 1895: 206). Perante as reflexões superficiais a respeito destes sujeitos, o objeto de desejo apresenta um comportamento que permite acreditar que existe uma partilha mútua de um sentimento, gerando emoções fortes e mudanças comportamentais por parte de quem o deseja — numa obsessão prejudicial à sua sanidade mental —, o que termina frequentemente na tragédia de um amor homossexual não correspondido (Ruppel 2008: 52). Quando temos uma breve abertura sobre os eventos turbulentos da vida destes viajantes do mar, encontramos crises ocasionais de tristeza e um desejo de escapar às convenções sociais (Berrong 2003: 94) associadas às obrigações do casamento e da família.

Longe das normas terrestres durante meses, os navios tornavam-se lugares particularmente hipersexualizados que permitiam um tempo e um lugar para outro tipo de relacionamentos que não eram permitidos em terra. Tenham experienciado ou não desejo homoerótico, estes autores, que vivenciaram episódios em alto mar e que fizeram parte de um universo que envolvia marinheiros, contribuíram para a expressão, construção e consolidação de como estes navegantes eram percecionados, o que reforçou a sua associação com a homossexualidade, solidificando uma carga simbólica que vai ser particularmente relevante para os artistas de sexualidade dissidente e para a cultura visual homoerótica no século XX.

Na segunda metade do século XIX os homens do mar — com funções diversas, que incluíam as de marinheiro ou as de pescadores — começam a surgir como figuras de destaque de representações pictóricas pela mão de artistas como Charles Napier Hemy ou Christian Krohg [Fig. 1], inserindo-se numa abordagem realista e naturalista — são retratados com vestes largas e expressões faciais envelhecidas marcadas pelo tempo — e evidenciando as condições de vida da classe trabalhadora marítima. Na viragem para o século XX, estas figuras começam a ser retratadas com um novo olhar por parte de artistas de sexualidade dissidente, que vão representá-las com corpos atléticos, jovens e com um erotismo que não vamos encontrar nas pinturas do mesmo tema de outros artistas seus contemporâneos considerados heterossexuais, como vão ser o caso de Pablo Picasso ou de Henry Marvell Carr. Estas pinturas vão espelhar as características físicas relatadas na literatura náutica

Fig. 1 Christian Krohg, *Helm a-lee!* (1882). Óleo sobre tela (197 x 301 cm). Nasjonalmuseet. Fonte: Nasjonalmuseet/Børre Høstland.



homoerótica, aproximando-se do imaginário da Antiguidade Clássica — que vai servir de identidade visual para estes artistas de orientação sexual dissidente (Cooper 1994: 69) —, numa passagem que vai fazer dos marinheiros herdeiros desta realidade simbólica.

O Renascimento italiano recupera o modelo do nu masculino da Antiguidade Clássica, um corpo que intrinsecamente transmite força, coragem, vitalidade, nobreza e neutralidade sexual, neutralidade essa que se perde quando alguns artistas do Renascimento atribuem qualidades humanas ao desejo sexual (Cooper 1994: 1). A Antiguidade Clássica vai trazer consigo outros valores que vão ser relevantes para estes artistas e intelectuais que procuram fazer uma reinterpretação da tradição clássica. Para o historiador de arte de sexualidade dissidente Johann Winckelmann, a arte grega era histórica e formalmente dependente da ideia de ‘liberdade’, conceito que não estava centrado apenas na política cívica da Grécia Antiga, mas também nas possíveis formas de organização social-sexual (Davis 1994: 36).

Apesar de as implicações eróticas serem suprimidas em grande parte das representações pictóricas ao longo do século XIX, o certo é que na viragem para o século XX vamos começar a observar progressivamente a representação do nu masculino como modelo de homem saudável e vigoroso, desligado de uma dimensão mitológica ou

religiosa. Esta transição passa pela crescente admiração pela Antiguidade Clássica, pelo estudo do nu masculino nas academias, pela utilização da câmara fotográfica (Cooper 1994: 20) — que tornam o corpo homoerótico passível de ser observado —, bem como pela recente categorização da homossexualidade e pelo crescimento das subculturas urbanas.

Na emergência dos centros urbanos, da industrialização e da classe trabalhadora, vamos ver surgir uma proliferação de profissões cujos uniformes vão incorporar qualidades simbólicas, portando disciplina, autoridade, virilidade e tornando estes trabalhadores no epítome de uma masculinidade intocável e preservada. No contraste entre a conformidade social que é vedada aos homossexuais e o universo privado do desejo íntimo, estes homens tornam-se um objeto de desejo inalcançável, intensificando a sua atratividade homoerótica. Mas, se vamos ver soldados, polícias e outros homens em uniformes a serem representados por parte de artistas de sexualidades dissidentes, vão ser os marinheiros os abordados com mais frequência. Na passagem para símbolo homoerótico, o marinheiro vai ser herdeiro da reinterpretação dos valores do corpo clássico greco-romano, mas também de valores extracorporais como o ‘primitivismo’ e o escapismo da Arcádia neoplatônica (Bruchmüller 2022: 237). Numa relação privilegiada com o mar e as zonas costeiras da Grécia e de Itália, países prediletos por parte de homens homossexuais à época, os marujos vão materializar a homossociabilidade, a liberdade e a fuga às convenções sociais, específicas a estas personagens, e consequentemente, a emancipação sexual.

Vai ser nestas relações que os marinheiros ganham força na cultura visual de artistas de sexualidade dissidente, tornando-se não só no cânone de beleza masculina homoerótica, mas na personagem de excelência para a identidade visual e simbólica destes artistas. A temática dos marujos vai ter as suas fronteiras pouco definidas, com estas personagens a serem também identificadas com outras funções marítimas, sendo retratadas no exterior — onde podemos observar elementos do mar, da água, do rio ou de praias —, ou em ambientes fechados — como vai ser o caso de barcos, bares, ginásios, saunas e banhos públicos.

No cruzamento do desejo homoerótico e da glorificação da cultura do corpo e da saúde, o artista sueco Eugène Jansson vai pintar os marinheiros nos balneários de Estocolmo — conhecidos como locais de encontro para homens homossexuais (Mann 2008: 8) —, na sua série de *Flottans badhus* (1907–1911). Ao representar a masculinidade atlética como símbolo de uma humanidade saudável e forte, o pintor recorre ao Vitalismo para exaltar a virilização do nu masculino, evocando o desejo homoerótico que é mascarado pela glorificação de valores higienistas vitalistas e livrando o artista de acusações de inversão sexual (Callen 2023: 25). Para a série de pinturas, Jansson fez vários esboços preparatórios destes homens, desenhando-os



Fig. 2 Eugène Jansson, *Flottans badhus*

(1907). Óleo sobre tela (197 x 301 cm).

Thielska Galleriet. Fonte: Thielska Galleriet/Tord Lund.

Fig. 3 Eugène Jansson, *Självporträtt* (1910).

Óleo sobre tela (110 x 203 cm). Nationalmuseum. Fonte: Nationalmuseum.

com diversos tipos de corpos e faixas etárias distintas. Para as pinturas finais, como é o caso de *Flottans badhus* (1907) [Fig. 2], opta por representar estes indivíduos nus como jovens e atléticos, procurando representar a energia e a destreza destas figuras. Ao fundo destas composições encontramos marinheiros na sua indumentária, reforçando a sua associação com o homoerotismo.

Se vamos encontrar o desejo evidenciado nestas pinturas, a elevação desta série a um estatuto iconográfico homoerótico dá-se no autorretrato *Självporträtt* (1910) [Fig. 3]. Fazendo-se representar na *Flottans badhus* — local que visitava frequentemente no final da década de 1890 por recomendação médica para melhoria dos seus problemas de saúde —, o artista surge na companhia destes homens nus e de marinheiros com um fato de linho branco, uma faixa e sandálias, indumentária daquele que era o estereótipo do *dandy* homossexual³. O *look* do *dandy*, numa associação com Oscar Wilde e outros homossexuais cosmopolitas à época, pode ser visto como uma indicação pública da sua preferência sexual (Mann 2008: 9). Esta manifestação pública foi percecionada como um estereótipo homossexual igualmente por parte de representações homofóbicas durante aquele período, incluindo em Portugal, como podemos ver na ilustração satírica *A Exposição de Pomologia* (1900), de Rafael Bordalo Pinheiro, que representa um dos pêssegos com a indumentária do *dandy*.

A figura do marinheiro vai continuar a ser objeto de explorações estilísticas e formais por parte de artistas que vão permitir a expressão de desejo homoerótico

³ A passagem de um estilo mais sombrio, como podemos ver em outros autorretratos como *Självporträtt* (1901), para o visual que o artista comece a assumir acontece após o mecenato de Ernest Thiel, podendo corresponder a um momento em que parece estar mais aberto à sua atração por outros homens como resultado das suas viagens e experiências. Repetidamente visto como discreto em relação à sua vida pessoal, no início de 1900 começa a ser visto com homens mais jovens, de classe trabalhadora, nomeadamente na colónia de verão de Sandhamn (Mann 2008: 6).

e a definição de novos cânones de beleza masculinos. Vamos encontrar o fascínio erótico pelo marinheiro por parte do pintor sueco Gösta 'GAN' Adrian-Nilsson — cativado pela sua figura tanto como objeto de desejo como pelos recortes geométricos dos uniformes azuis e brancos — que em 1918 expõe obras cubistas para sua exposição *Sjömanskompositionerx*. O grupo espanhol *Generación del 27* vai escolher a Sicília, conhecida pelo mundo dos marinheiros e da homossexualidade, como espaço para desenvolver atividade artística. No desenho de Frederico García Lorca *Hombre y marinero joven* (1929) [Fig. 4], vamos poder ver a representação de dois marinheiros — seguindo códigos binários, com um deles jovem com cabelo comprido e ondulado, de tez clara, abraçado pela cintura por um homem com um porte físico maior, torso peludo, que oferece a sua perna para que o marinheiro se possa sentar —, ou as pinturas de Gregorio Prieto, em obras como *Luna de miel en Taormina* (c. 1932) (Avellaneda 2019: 115). O artista americano Charles Demuth vai retratar de forma explícita episódios dos portos marítimos — local de encontros sexuais entre homens gays e marinheiros — na aguarela privada *Three Sailors on the Beach* (1930), onde assina as suas iniciais dentro de um coração tatuado no braço do marinheiro à esquerda, integrando-se assim na composição. Vamos ver outros artistas de sexualidade dissidente a explorarem este tema nos anos de 1920 e de 1930, com Paul Cadmus e a sua obra homoerótica satírica *The Fleet's In!* (1934) — confiscada antes da exposição na Corcoran Gallery of Art pelo oficial naval Hugh Rodam —, os ingleses Cedric Morris, Edward Wolfe, Glyn Philpot e Christopher Wood — em *The Sleeping Fisherman* (1930), onde podemos observar um marinheiro semidespido a dormir na praia, com falésias escuras a erguerem-se sobre a sua figura, que se apresenta forte mas vulnerável (Cooper 1994: 113) —, o russo Pavel Tchelitchew, Edward Burra, com *Izzy Orts* (1938), ou o pintor grego Yannis Tsarouchis, que vai retratar jovens marinheiros entre 1936 e 1939, evidenciando as suas mãos, braços e ombros, que evoluem para composições íntimas de intensidade homoerótica nos anos seguintes, como *Seated Sailor and Lying Nude* (1948) [Fig. 5].

Se o conteúdo vai estar ao serviço do formalismo, com outros pintores a explorarem este tema nos anos de 1940 e de 1950 — que vão incluir John Minton, Keith Vaughan ou John Craxton —, vai ser com a expansão da ilustração — que promove a acessibilidade, a reproduzibilidade, a circulação e a distribuição de conteúdos homoeróticos a um público mais vasto — que vamos ver gradualmente a objetificação e a hipersexualização do marinheiro.

As imagens explicitamente homoeróticas de George Quaintance ou Neel 'Blade' Bate circulavam inicialmente de um modo clandestino no meio gay, começando a aparecer em revistas de renome da cultura física do final dos anos de 1940. *Physique Pictorial* surge como a primeira revista que incluía também desenhos e ilustrações feitos por artistas de sexualidade dissidente, permitindo desenvolver fantasias



Fig. 4 Frederico García Lorca, *Hombre y marinero joven* (1929). Desenho. Fundación Camilo José Cela. Fonte: Fundación Camilo José Cela.

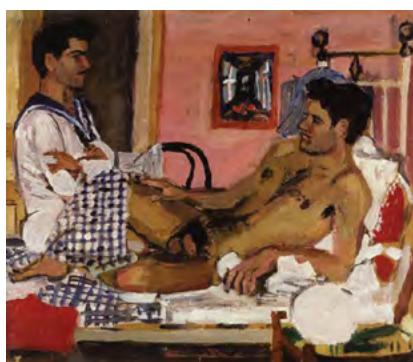


Fig. 5 Yannis Tsarouchis, *Seated Sailor and Lying Nude* (1948). Óleo sobre madeira (31.5 x 36 cm). Yannis Tsarouchis Foundation. Fonte: Yannis Tsarouchis Foundation.

eróticas disfarçadas da promoção da cultura física. Estas ilustrações, que vão incluir marinheiros, vão ganhar mais força com os desenhos hipersexualizados de Touko 'Tom of Finland' Laaksonen a partir dos finais dos anos de 1950, criados especificamente para um público homossexual. Estes desenhos vão ser considerados um clássico do género, tornando Finland o criador mais influente de imagens pornográficas homoeróticas do século XX (Slade 2001: 545). A difusão de revistas eróticas e pornográficas masculinas e a descriminalização da nudez masculina nos Estados Unidos vão cimentar o marinheiro como ideal erótico por excelência do homem homossexual.

O marinheiro torna-se progressivamente mais explícito na cultura visual homossexual, apresentado segundo uma virilidade idealizada — com traços corporais e faciais bem definidos —, num destaque e numa exageração física que incluíam não só o corpo, mas também os genitais. Com o afastamento do discurso homofóbico em torno do homossexual como homem efeminado, vamos assistir à reapropriação da masculinidade através da figura do marinheiro. A reivindicação da agência de um homem que transmite uma masculinidade hegemonic e que era, ao mesmo tempo, homossexual (Cooper 1994: 189) vai tornar o marinheiro num modelo positivo que vai ser assumido com orgulho pela comunidade homossexual (Avellaneda 2019: 107).

As pinturas de *Marinheiros de Cesariny*: o desejo homoerótico como forma de transgressão, liberdade e resistência

Ao longo do século XX a obra plástica de Cesariny foi relegada para segundo plano — contrastando com o reconhecimento da sua produção literária —, sendo objeto de avaliações tardias. O facto de não ter seguido a ortodoxia formal do Surrealismo, bem como a sua personalidade pública controversa a partir dos anos de 1940, acabou por ter um impacto na sua imagem como pintor. A influência que José-Augusto França exerce sobre a interpretação crítica do artista fez-se sentir durante décadas, ao desconsiderar a sua atividade plástica posterior a 1952, data em que dá por terminada a atividade coletiva do Surrealismo. Rui Mário Gonçalves faz uma reavaliação da obra de Cesariny, colocando-o num lugar de destaque no entendimento alargado do Surrealismo e realçando o seu trabalho na génese da abstração não geométrica. Esta reavaliação foi reforçada por Alexandre Melo e Bernardo Pinto de Almeida, que afirmaram a importância de Cesariny na leitura do Surrealismo português, e por María Jesús Ávila com a releitura do papel de Cesariny no contexto nacional (Pinharanda 2004: 18).

As experiências plásticas ‘informes’ de Cesariny, daquilo que irá definir como sismofiguras, soprofiguras e aquamotos, precedem um conjunto de experiências abstratas inéditas a nível nacional que se vão aproximar do automatismo. O Surrealismo transforma-se num sistema de referência exterior a si mesmo, sendo assimilado por práticas artísticas posteriores — alheias aos princípios estritos do surrealismo histórico — e tornando-se uma reserva à qual, ecleticamente, se foi buscar o que em cada momento interessava, tendo sido nestes processos de fusão e recuperação que a obra de Cesariny se manteve firmemente ancorada a uma lógica individual (Pinharanda 2004: 15).

Neste âmbito, as experiências plásticas surrealistas consolidam o lugar de Cesariny como artista de relevância no desenvolvimento da arte portuguesa, permitindo compreender uma grande parte da sua obra pictórica. Contudo, uma maior atenção crítica vai ser exigida para analisar as obras do artista a partir da década de 1960, nomeadamente no caso das pinturas dos *Marinheiros*, que, quando abordadas, vão ser relegadas para um caso isolado sem unidade formal (Pinharanda 2004: 31). O recurso às metodologias formalistas — que se vão mostrar insuficientes para a análise destes trabalhos — faz com que estas obras caiam no domínio do ‘não-dito’ em que foram criadas, sendo remetidas para um silêncio institucional.

A vida de Cesariny é indissociável da sua obra, cuja determinação em viver segundo as suas próprias regras — ou deveríamos dizer a falta delas — transparece na sua produção artística. A sua atitude ideológica e estético-política transgressiva — centrada em torno da resiliência, resistência, revolução e subversão de normas — vai ser intrínseca ao amor e às suas aventuras. O modo autêntico de vivência do desejo homossexual não consegue escapar ao peso imposto pela repressão familiar e social, sendo estigmatizado como vagabundo e vadio, carregando a imagem e a responsabilidade de ser dos poucos homens assumidamente homossexuais em Portugal numa época em que reinava a clandestinidade.

Cesariny não escondeu a sua paixão por marinheiros. Movido por uma pulsão erótica, eram as fardas dos homens do mar que o fascinavam: ‘eles tinham obrigatoriamente de andar fardados, e quando recebiam a farda, iam à costureira para aquilo ficar bem, bem, bem ajustadinho (...) Só faltava não terem mesmo calças’ (Mendes 2004b: 115). Ao final da tarde, o artista esperava no Cais do Sodré pelas embarcações que traziam os marujos da Escola Naval do Alfeite⁴, levando para o quarto de uma ‘pensão rasca’ aqueles que procuravam uma aventura. Cesariny afirmava que os homens do mar gostavam de ‘fazer amor com homens’, e que, após cumprirem as suas obrigações sociais — que incluíam casar, arranjar uma casa, ter filhos —, o ‘amor físico era com homens’ e não com as ‘petingas de xaile, lenço e tamancos’ (Carvalho 2023). A intimidade de um mundo ausente das mulhe-

⁴ A este respeito, Cesariny partilha histórias em torno destes eventos: ‘Para se reconstituir o que era a Rua do Arsenal, por exemplo, às cinco e meia, às seis e às seis e meia. Era uma coisa... que nem te digo o que era. Porque era a saída da Marinha que vinha do Alfeite, do lado de lá (...) E já nos conheciam tão bem que, uma vez, fizeram uma coisa muito bonita (...) eles cobriram o carro todo com os seus corpos, quer dizer, primeiro pelo motor, assim por cima do carro, depois o capot e nós ficámos como numa caverna submarina, submergidos por fardas brancas e azuis. Isto é muito bonito da parte de quem o fez. Era uma espécie de grande abraço que nos davam’ (Mendes 2004b: 50). Também Cruzeiro Seixas partilha detalhes sobre estes episódios: ‘Um dos espectáculos mais belos desta minha Lisboa de há uns anos era ao fim da tarde o desembarque da “vedeta” vinda do Alfeite, cheia de marinheiros estilizados nas suas fardas, invadindo alegremente as ruas da baixa. Hoje não resta qualquer lembrança viva do mar nesta cidade. Se eu tivesse algum poder, organizava todos os dias este mesmo espetáculo, nem que fosse com figurantes’ (Rodrigues 2020: 58).

⁵ O acervo pessoal de Cesariny — hoje na Fundação Cupertino de Miranda — mostra-nos a importância do mar na vida do artista. Funcionando quase como um gabinete de curiosidades, o espólio inclui livros, correspondência e diversos objetos diretamente relacionados com o universo marítimo, refletindo o seu interesse e apropriação simbólica destes elementos na sua produção artística. A sua biblioteca pessoal vai incluir livros anotados como *Questionário de Marinharia* (1968), da autoria do Comandante António Marques Esparteiro, um dos fundadores da Academia de Marinha; *Dicionário de Linguagem de Marinha Antiga e Actual* (1974), dos Comandantes Humberto Leitão e José Vicente Lopes; *Gírias Militares Portuguesas* (1926), de Afonso do Paço; bem como 19 folhas soltas datilografadas, com furos de furador e que se encontravam agrafadas, com anotações manuscritas sobre estas temáticas. As definições encontradas nestes livros dão-nos pistas de leitura para obras de marinheiros como *O Manobras* (1972) ou *O Pombaló* (1979), denotando o conhecimento do artista em relação ao ofício e à atividade laboral dos marinheiros.

No que diz respeito ao universo náutico vamos encontrar peças como um barco intervencionado por Mário Cesariny, um prato de cerâmica com a representação de um barco da Marinha Portuguesa e que contém a inscrição ‘N.R.P. Rovuma’, um prato de cerâmica com a inscrição ‘Marinha de Guerra Portuguesa’, com relação às Forças Armadas Portuguesas, um espelho incorporado numa boia tipicamente associada às embarcações com a inscrição ‘Bienvenu à Bord’, um objeto representativo de uma boia com a inscrição ‘H.M.S Intrepid’, um farol de madeira e ainda uma peça composta em três elementos com a descrição ‘MARUJINHO’, que vamos encontrar exposta na Fundação Cupertino de Miranda. Em relação ao mundo dos marinheiros vamos encontrar um prato de cerâmica com a representação monocromática de um marinheiro em contraposto, uma peça de cerâmica com dois marinheiros cujos corpos se unem simetricamente, espelhando a pose com os braços fletidos na anca, bem como um retrato de um senhor identificado como ‘Tio Granzina’ que veste o uniforme de marinheiro. No seu acervo pessoal vamos encontrar fotografias analógicas tiradas no âmbito das celebrações do 25 de Abril em 1974, que nos mostram dois marinheiros a passear pelas ruas de Lisboa, dentro do carro e em espaços interiores. Este ato transgressivo surge como prova de que o 25 de Abril, contrariamente ao que Carlos Galvão de Melo viria a dizer, também tinha sido feito para homossexuais.

res era preferível para estes homens, que até gostavam mais de ‘cozinhar e comer entre homens’. Na sequência de um desgosto amoroso, o artista saiu para a rua para se divertir ‘com a Marinha portuguesa quase toda’ (Carvalho 2023).

Para Cesariny, Lisboa surge como centro improvável para a formação de subculturas homossexuais: ‘Cheguei a publicar num jornal uma coisa que hoje não se entende: Portugal era o país mais homossexual do mundo. E não era só a Marinha’ (Mendes 2004b: 47). O artista gostava de perambular pelos espaços de sociabilidade homossexual — urinóis, fragatas, bares e cinemas — em que se cruzavam homens das mais diversas classes, idades, formação profissional, com o objetivo comum: os engates. O caráter de alteridade destes encontros não era, no entanto, desvinculado de uma sacralidade que estava presente nestes momentos: ‘cada um que aparecia (...) era um deus desconhecido, e nisso sempre fui incapaz de fazer amor (...) sem estar em estado de oração, extra místico. Era o representante da espécie divina (...) naquele momento’ (Mendes 2004a).

O seu estilo de vida inconformista, a sua preferência pelo ambiente de *bas-fonds* e a sua homossexualidade assumida colocam-no várias vezes frente a frente com os agentes da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). ‘Condenado a cinco anos de medidas de segurança de liberdade vigiada em Portugal’ entre 1953 e 1958 por suspeitas de ‘vagabundagem’ (Almeida 2010: 195), sofre várias restrições à liberdade de circulação em Portugal, partindo temporariamente para Londres para recuperar de ‘décadas de amargura’ (Martins 2023). É na sequência destas aventuras e episódios de repressão — com a PIDE a invadir-lhe ‘a própria cama’ (Carvalho 2023) — que produz as pinturas de *Marinheiros*.

O inegável desejo de Cesariny por estes homens, o seu envolvimento sexual com a Marinha portuguesa, a herança simbólica e cultural da figura homoerótica do marinheiro, a sua paixão pelo mar refletida no espólio pessoal⁵ — que inclui livros da especialidade, correspondência e diversos objetos relacionados com o universo marítimo —, na sua produção pictórica — que vai incluir pinturas da temática do mar como as *Linhas de Água* — e na sua produção literária, não podem ser dissociados da representação destas personagens.

Os homens do mar — mar esse que surge em Cesariny como uma dimensão de escapismo, de exílio, de sair da vigilância, do poder circular, de evasão, da paisagem utópica e heterotópica — vão trazer uma dimensão de desejo e de clandestinidade que encontramos nestas pinturas. Na primeira obra conhecida dos *Marinheiros*, *Pintura* (1960) [Fig. 6], observamos uma figura que nos fita de frente, numa pose orgulhosa e altiva, evidenciando a musculatura do tronco e dos braços. No documentário *Autografia* (2004), de Miguel Gonçalves Mendes, vamos encontrar várias fotografias que fazem parte de um álbum pessoal elaborado por Cesariny, acompanhadas por comentários sobre alguns dos seus namorados. Entre



Fig. 6 Mário Cesariny,
Pintura (1960). Têmpera
e verniz sobre papel colado
em latex (36.5 x 24 cm).
Coleção particular.



Fig. 7 Mário Cesariny, *O Marinheiro* (1972/1987). Têmpera e verniz sobre papel colado em platex (70 x 50.5 cm). Coleção particular.

Fig. 8 Mário Cesariny, *Sem Título* (1978). Gouache sobre papel montado em tela. Coleção particular.

estas imagens, destaca-se a fotografia de um marujo com a seguinte legenda: ‘O Cândido nos Açores’ (Mendes 2004a). A pose do Cândido, bem como a composição da fotografia — dividida pela linha do horizonte, entre as rochas e o areal —, remete-nos diretamente para a pintura, que sofre uma estilização do corpo, com os ombros acentuados e a cintura estreitada.

O artista recorre à simplificação e esquematização das formas, tratando o rosto de modo uniforme, sem qualquer definição de atributos faciais, e mantendo o anonimato do retratado. Cesariny parece não representar um marinheiro específico, mas antes uma figura-tipo, um arquétipo do marinheiro, o marinheiro como um todo. O rosto perde, portanto, a sua relevância. O anonimato vai estar presente em outras pinturas, como *O Marinheiro* (1972/1987) [Fig. 7], *Figura* (1972) ou *Sem Título* (1978) [Fig. 8], onde assistimos a uma objetificação e a uma maximização do corpo que se destaca, enfatizando as mãos, as pernas e o tronco, em detrimento de uma redução progressiva da cara, que é remetida para o topo da composição e



Fig. 9 Mário Cesariny, *Marinheiro* (1962).
Têmpera e verniz sobre madeira (35 x 20 cm).
Coleção Maria e Jorge Justo Pereira.

Fig. 10 Mário Cesariny, *Le Marin* (1962).
Têmpera sobre papel (39.5 x 24 cm).
Coleção Paula e Alberto Holly.

que, no caso das duas últimas obras, desaparece. O elemento central da composição passa a ser a farda e o corpo que a incorpora.

Quando o rosto da figura é evidenciado, como podemos observar em *Marinheiro* (1962) [Fig. 9], os apontamentos sumários que definem o rosto contribuem para uma indefinição dos traços do marinheiro que contrasta com a clareza do género clássico que é o retrato. Os tons escuros do marujo — que pode levantar uma possível leitura racializada ou mesmo classista, associadas a indivíduos da classe proletária e à sua exposição ao sol — sobressaem em relação ao fundo claro, num rosto misterioso que se mantém na penumbra, sugerindo a revelação de uma realidade clandestina, simultaneamente exposta e obscurecida, com a representação do desejo homoerótico, que se encontra à vista de todos, mas que mantém uma dimensão oculta que é silenciada.

O título da obra *Pintura* reforça estas dimensões de clandestinidade, de mistério, de errância, de estigma e mesmo de vergonha⁶, ao privilegiar a dimensão plástica da obra que nos distancia da verdadeira identidade do sujeito representado, Cândido, que se mantém desprovido de subjetividade representativa. Tal vai acentuar o seu estatuto de símbolo erótico impessoal, mas também a dimensão de aventura e de anonimato associada aos encontros com estas personagens, de que ‘às vezes só depois é que se sabia o nome’ (Mendes 2004b: 54). O artista parece retratar a natureza transitória da vida destes tripulantes nos portos marítimos onde

⁶ A reduzida circulação e apresentação destas pinturas parece reforçar estas dimensões. No âmbito da exposição realizada na Secretaria de Estado da Cultura em 1977, vamos encontrar obras do tema dos marujos, como *O Separador* (1970) ou *O Manobras* (1972). A respeito de *O Separador*, José Lima de Freitas faz um paralelo com o *Retrato de Jean Genet* (1972): ‘Como nas imagens estereoscópicas, o poeta e o pintor dão-nos complementarmente, por sobreposição, a realidade completa da personalidade de Mário Cesariny: céu e inferno que mutuamente se tentam, se sondam, se ecoam; e no meio o homem, o “separador” — como intitulou um dos seus quadros — crucificado, cruci-fixado, que em si mesmo abre a fenda transversal do abismo’ (Pinharanda 2004: 269). Após esta exposição, não existem outras menções ou presenças conhecidas destas pinturas em catálogos — ao contrário do que vamos observar de outras séries homoeróticas, como as pinturas de *Moby Dick* —, tendo sido apresentadas posteriormente no âmbito da exposição organizada pela Fundação EDP no seguimento da atribuição do Grande Prémio EDP a Mário Cesariny em 2004. Estas obras parecem ter um carácter mais intimista e privado — o que pode ser igualmente uma indicação de falta de mercado para as produções pictóricas deste tema —, tendo sido adquiridas ou oferecidas a pessoas próximas do artista, como podemos constatar no verso da pintura *Le marin* (1962), onde se lê: ‘Pour Isaac avec amitié et admiration, Mário 1983’.

⁷ Vai ser por inspiração literária que Cesariny vai desencadear muitas das suas séries. A matriz da série *Moby Dick* é temática e não visual, baseando-se no romance *Moby Dick*, de Herman Melville — romance esse que vamos encontrar na sua biblioteca pessoal, em francês (Editora Gallimard) e em português (Publicações Europa-América) —, para produzir imagens muito disparem entre si, libertando-se do peso da ilustração mas também da narratividade (Pinharanda 2004: 28).

A relação entre o narrador de *Moby Dick*, Ishmael, e o polinésio Queequeg tem sido tópico de discussão em torno da presença de elementos homoeróticos na obra de Herman Melville. Este argumento é sustentado pelo episódio em que os dois acabam por dormir ‘ambiguously intertwined’, com Ishmael a acordar com o braço de Queequeg sob o seu corpo, o que o leva a refletir: ‘almost thought I had been his wife’ (Melville 1922: 31). A esta cena sucede-se um casamento não formalizado pela igreja (Melville 1922: 63). Em obras da série como *Espelho de Ismael (ou Quadro de Quarto para Janela sem Muro)* (1975) ou *Queequeg, Ismael e Richard Tobias Greene — Dança do Mar* (1988), Cesariny parece explorar a relação entre estas personagens, destacando o homoerotismo subjacente à sua relação. A adição de Richard ‘Toby’ Green na última obra parece reinterpretar ou expandir esta narrativa. Toby surge no romance *Typee: A Peep at Polynesian Life* (1946), de Melville — denotando conhecimento do artista em relação à obra literária de Melville —, no qual vão surgir referências homoeróticas na relação do narrador para com Toby (Melville 1846: 40). A reinterpretação da narrativa por parte do artista coloca as três personagens na mesma realidade, partilhando em comum a exploração das relações masculinas no campo emocional e físico nas suas histórias. As obras de Melville vão ter um impacto para artistas de sexualidade dissidente, como vai ser o caso do grupo espanhol *Generación del 27* — que vão tomar conhecimento da obra após as celebrações do centenário do seu nascimento (Avellaneda 2019: 115) —, ou, mais recentemente, o caso da dupla João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira. A dupla vai explorar a relação entre história e comunidade sob o ângulo do homoeroticismo com o projeto *Moby Dick* (2009) — numa interpretação homoerótica do livro *Moby Dick* —, fazendo alusão aos marinheiros portugueses.

os encontrava em *Le Marin* (1962) [Fig. 10]. Aqui, a cena parece desenrolar-se num espaço interior, onde a figura parece ter acabado de entrar. A tonalidade escura do fundo, dominada por castanhos, bem como a presença de uma superfície horizontal que nos parece indicar um balcão, permite-nos associar o espaço a um bar portuário noturno, oferecendo uma leitura de referência codificada aos encontros clandestinos gay.

A iconografia gay destas produções vai ganhar um outro nível quando o artista se faz retratar como marinheiro no desenho *Sem Título* (1984) [Fig. 11], executado com Francisco Relógio. Do lado esquerdo da composição, observa-se o perfil de uma figura que remete à estética característica de Relógio, funcionando como uma possível autorrepresentação ou evocação simbólica do próprio artista. Do lado direito, vemos a figura de Cesariny, representado com a indumentária do marinheiro, que nos é dada pelo colarinho do uniforme, enquanto segura na mão direita aquilo que parece ser um ramo de oliveira. Este elemento remete-nos para os costumes da Grécia Antiga, numa evocação do universo clássico que é complementado pela coluna jônica que suporta a base da mesa. Ao tornar-se num marinheiro, Cesariny assume a potência simbólica do marujo como parte integrante da sua identidade — uma identidade em fuga, como a do marinheiro, num nomadismo marginal de quem não tem um lugar estável —, incorporando a liberdade que recusa as convenções sociais, num mundo que foi feito de acordo com as suas próprias regras.

O reconhecimento de uma tensão que pode ser sexualizada em certas obras plásticas do artista a partir da década de 1960 passa por uma simbologia de representação fálica, ou mesmo na relação possível da linha vertical rebatida na série das *Linhas de Água* — que determina a humanização e o masculino —, consequentemente negando esses valores pela sua horizontalidade (Pinharanda 2004: 29). Porém, a inexistência de uma contextualização e de métodos que tenham em conta o modo como a sua identidade sexual teve um impacto no seu percurso artístico e na sua produção pictórica contribui para que obras como as dos *Marinheiros* careçam de profundidade crítica.

Uma leitura exclusivamente formal e estilística de certas obras do artista vai mostrar-se insuficiente para analisar as pinturas de *Marinheiros*, a série de *Moby Dick*⁷, as obras patentes na exposição ‘30 Pinturas de Mário Cesariny Sendo 14 com Títulos Colhidos nas “Iluminações” de Rimbaud’ (1971) (poeta precursor do Surrealismo, cuja obra literária homoerótica e transgressora será retomada e traduzida por Cesariny), e pinturas como *Heliogábalo ou o Último Scandro* (1983) — baseada no livro *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934), de Antonin Artaud, traduzido por Cesariny em 1982, que explora de um modo subversivo a biografia do imperador romano, numa desconstrução dos códigos binários que vão tornar Heliogábalo andrógino e fluido em termos de género e sexualidade (Artaud

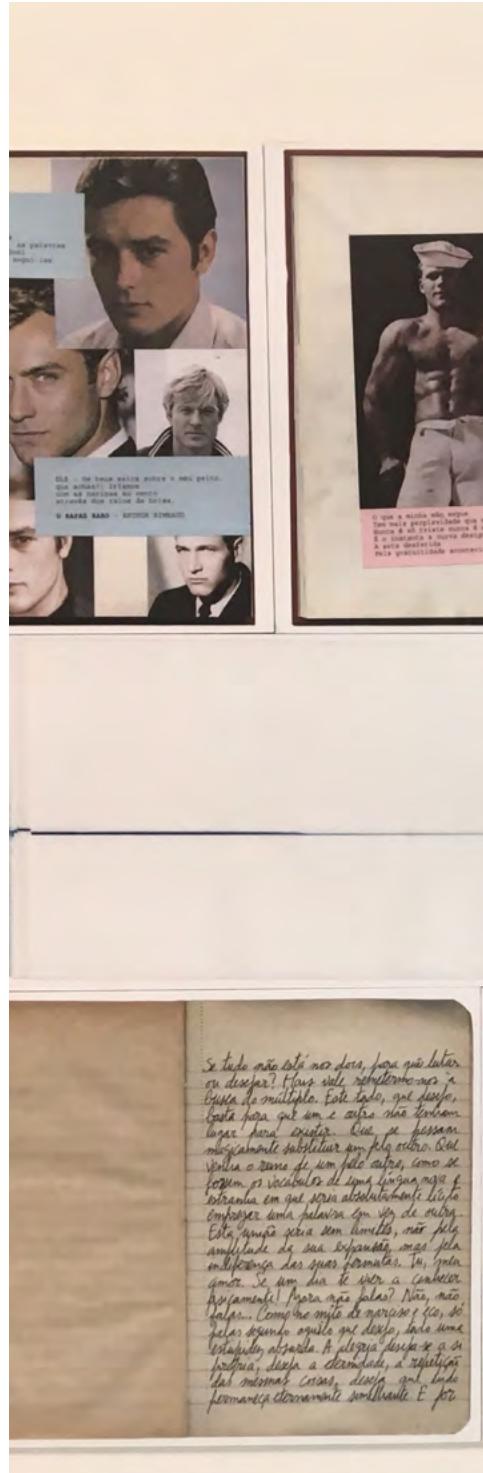
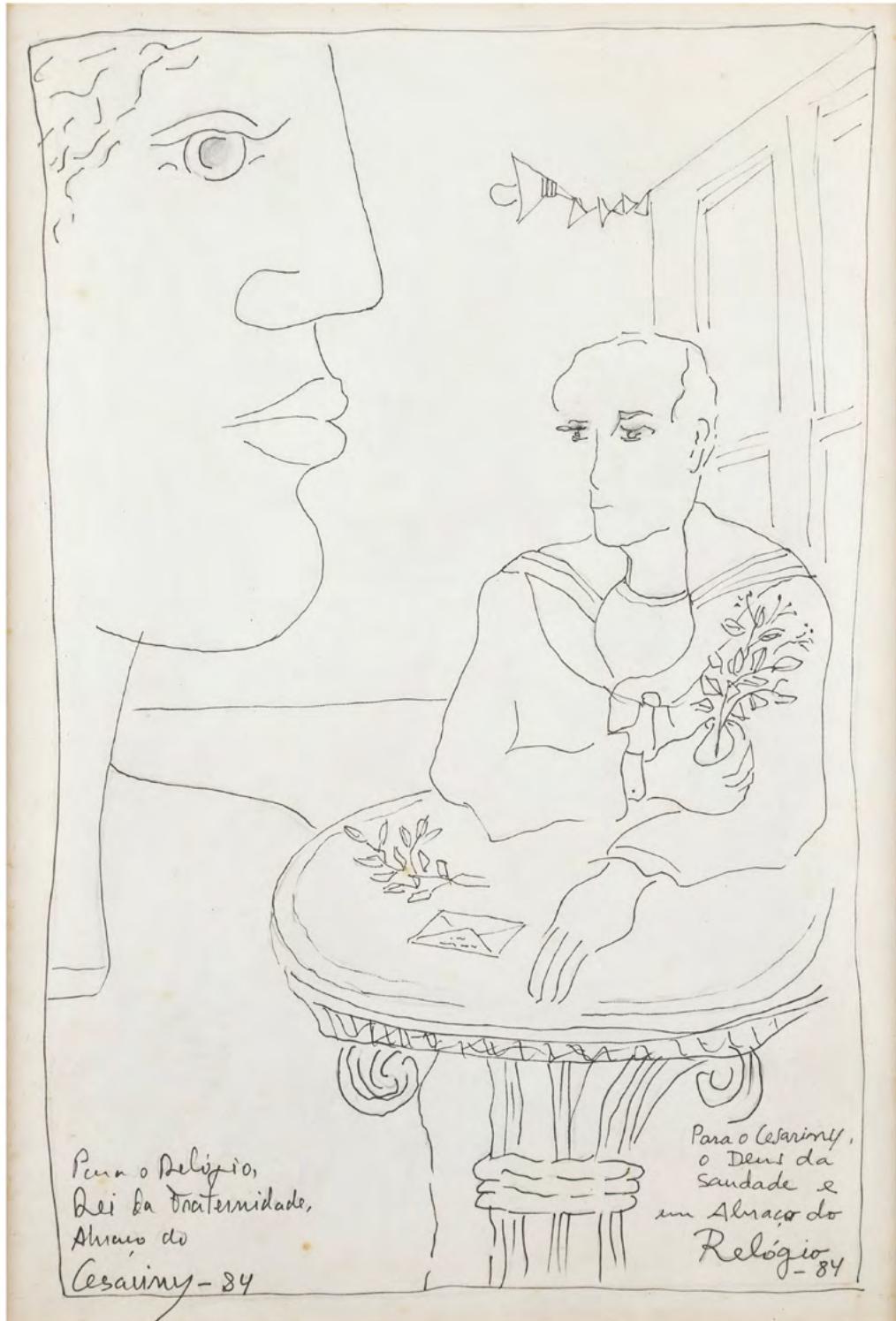


Fig. 11 Francisco Relógio e Mário Cesarin, *Sem Título* (1984). Tinta da china sobre papel (30.7 x 21.6 cm). Coleção Fundação Cupertino de Miranda. Fonte: Fundação Cupertino de Miranda. Agradece-se cordialmente a autorização concedida pela Dra. Marlene Oliveira e a equipa da FCM para a utilização da imagem.

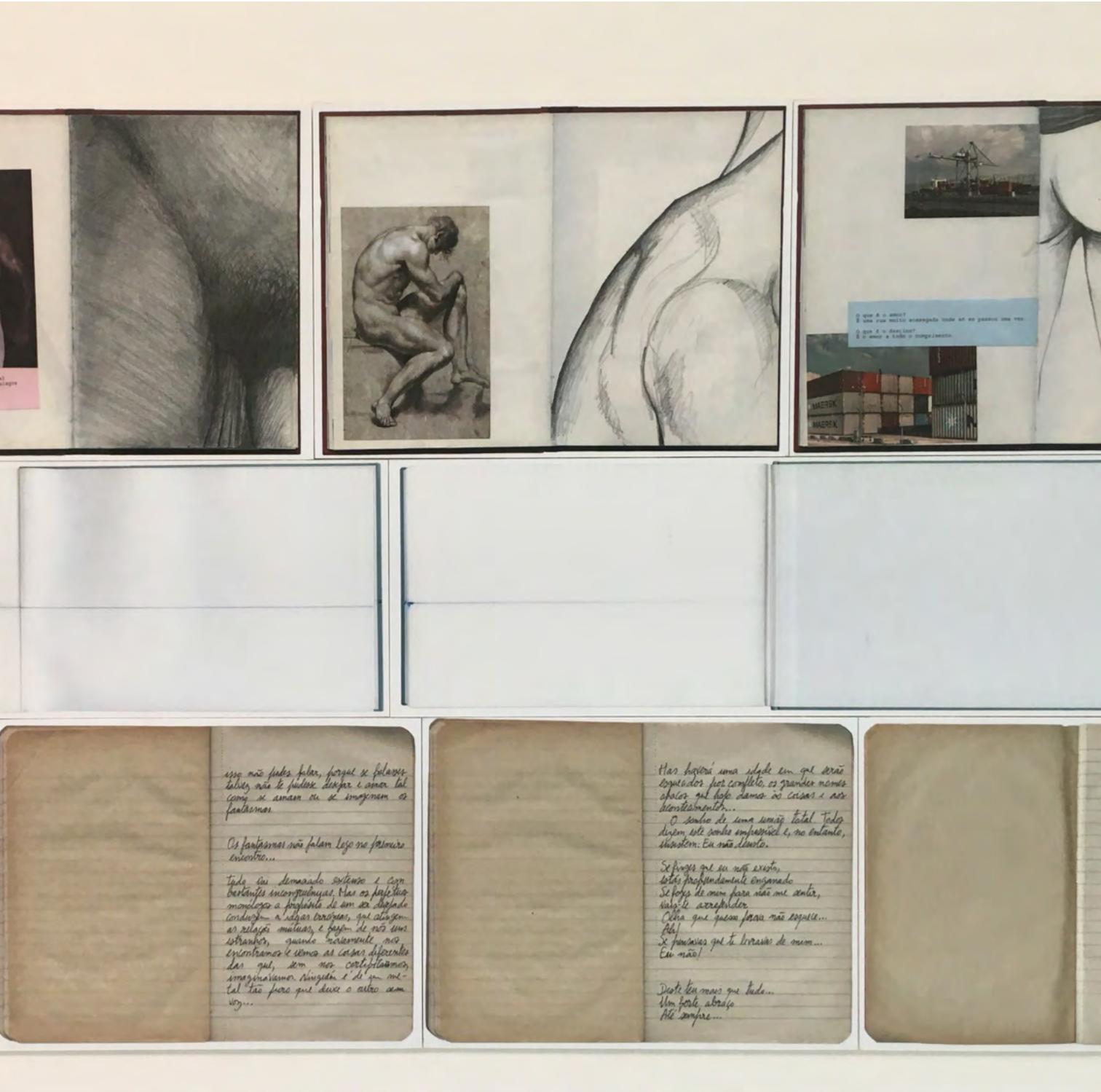


Fig. 12 Vasco Araújo, *Se Pensavas que Te Livravas de Mim...* (2020).
Instalação (dimensões variáveis). Fonte: Vasco Araújo. Agradece-se cordialmente
a autorização concedida pelo artista Vasco Araújo para a utilização da imagem.

2003: 62) — ou o *Retrato Rotativo de Jean Genet*⁸ (1972), um dos escritores *gay* mais influentes do século XX.

A vida e obra de Cesariny vai ser revisitada com um outro olhar por parte de artistas contemporâneos que têm em consideração estas dimensões. Na tentativa de criação de genealogias de sexualidades dissidentes, vamos encontrar na instalação *Se Pensavas que Te Livravas de Mim...* (2020), [Fig. 12] de Vasco Araújo, um trabalho que vai fazer parte da reativação e reinterpretação de materiais históricos de indivíduos homossexuais — neste caso, os diários e os poemas de Cesariny — que vão dialogar com as pinturas de *Marinheiros* e com as *Linhas de Água* na exposição ‘Um Oásis ao Entardecer’ (2020), no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT). A instalação vai abordar o desejo sobre a figura do marinheiro — como herói valente, destemido e sedutor —, bem como os hipotéticos encontros que Cesariny terá tido com algumas destas enigmáticas figuras nos cais do porto de Lisboa. Vasco Araújo reanima fragmentos, desejos e subjetividades queer do passado, construindo contranarrativas à memória cultural dominante. A sua obra constitui um dos exemplos, em Portugal, do papel pioneiro que as artes têm assumido na recuperação da memória LGBTQI+ (Cascais 2024a: 71) e na reconstrução de contraidentidades de resistência. Também a metainstalação performativa *Ama Como a Estrada Começa* (2019), da dupla João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, apresentada no MAAT, vai participar nesta recuperação e reconstrução, tomando o poema homônimo de Cesariny para dialogar historicamente com a sua vida e obra, criando uma heterotopia de estruturas arquitetônicas conotadas com o imaginário *gay*, numa deambulação entre o visível e o invisível, na repressão do corpo e da sexualidade. A metainstalação performativa — que vai ter como base a pesquisa feita em torno do momento em que Cesariny foi preso em Fresnes sob a acusação de atentado ao pudor e de homossexualidade em 1964 — contribui para a construção de genealogias históricas queer e explora as dificuldades vividas por figuras de sexualidade dissidente e as suas histórias de marginalização — sem transformar emoções negativas, como a vergonha, em ferramentas políticas positivas —, que vão ser fundamentais para a compreensão das identidades e experiências queer do presente (Love 2007: 29). Ao reativar histórias fragmentadas do passado — com artistas contemporâneos a revisitar e a expandir estas histórias — o meta-hibridismo da *performance* promove reflexividade social e reinterpretação do passado e destaca a invisibilidade de certas memórias ao tornar o ‘não-dito’ e o não visto em visibilidade (Madeira 2024: 23).

⁸ O paralelo entre Jean Genet e Mário Cesariny — em torno da subversão das normas, do universo homoerótico, do fascínio pelas subculturas *bas-fonds*, da transgressão e da resistência — e a sua condição ‘abjeta’ não vão passar despercebidos: ‘O mais “abjecto” dos homens de letras do nosso tempo — Jean Genet — no quadro de Cesariny, ora em cima ora em baixo, graças à sua figuração abstrata, não nos permite saber onde está o “cima” e onde está o “baixo”. Eis a chave da arte deste grande artista, que, como Genet, partindo de baixo chegou acima e estando em cima aceita que o cima em que está seja o baixo onde os outros o vêem’ (Pinharanda 2004: 258).

A persistência do ‘não-dito’ na obra de Cesariny e na historiografia da arte portuguesa

Onde existe opressão existe resistência. Estas formas de resistência surgem-nos através de práticas possíveis de sobrevivência e através dos discursos ocultos de uma comunidade (in)existente (Afonso 2018: 74). Cesariny vai representar estes marinheiros — que não podem ser dissociados da produção visual e da realidade simbólica dos marinheiros que se construíram ao longo do século XX —, num sujeito de representação que vai ser comum a artistas de sexualidade dissidente que recorrem a este motivo para expressarem, entre outros, um desejo homoerótico que não pode ser explícito em contextos opressores.

Assim, o marinheiro vai-nos dar dois modos de ver: o primeiro na figura corajosa, poderosa, heroica e nacionalista do marinheiro — em toda a sua virilidade heteronormativa —, que invisibiliza o segundo, a personificação de um desejo erótico assumido em toda a sua componente simbólica, que é revelado ao observador homossexual que reconhece estes códigos e afirma a sua experiência. Cesariny e estes artistas pertencem assim a uma cultura visual homossexual que produziu estas imagens como forma de transgressão e de resistência à repressão de que eram vítimas, e estas obras de arte tornam-se não só um modo de expressão de um desejo homoerótico, de liberdade e de resistência às estruturas opressivas, mas também um meio de sobrevivência quotidiana (Sedgwick 1993: 3). As pinturas de *Marinheiros* de Cesariny vão ser testemunho de uma subcultura clandestina lisboeta⁹ que desaparece com o pós-25 de Abril — participando numa linhagem iconográfica e histórica marcada por subjetividades dissidentes e inscrevendo-se numa tradição homoerótica que as antecede e que ganha continuidade nos diálogos criados através dos trabalhos de artistas contemporâneos — e constituir parte de um arquivo histórico que vai ter importância para artistas e indivíduos homossexuais.

Mesmo no decorrer da construção da sua personalidade polémica ou com a fragilidade crítica da arte em Portugal, continuamos a questionarmo-nos sobre a invisibilidade do contexto homossexual em torno da obra plástica de Cesariny. Na análise do filme de terror *The Haunting* (1963), Patricia White descreve a estratégia representacional que torna a homossexualidade uma invisibilidade assombradora (White 1991: 157). O fantasma homossexual ganha representatividade através da sua negação: a sua aparição fantasmagórica permite que a cultura registe e recuse simultaneamente a sua existência (Castle 1993: 62). A questão da sexualidade — e em particular da homossexualidade — parece continuar a ameaçar a integridade da obra de arte. Os artistas de sexualidade dissidente continuam

⁹ Apesar dos acontecimentos opressivos na vida de Cesariny durante o Estado Novo, a nostalgia perdura, produzindo sentimentos contraditórios: ‘isto é o aspecto trágico. Parece que as ditaduras são uma coisa horrível, mas têm um outro aspeto — exaltam, precipitam as pessoas para a transgressão, para toda a espécie de transgressão, até essa!’ (Mendes 2004b: 50).

Numa das fotografias que compõem o álbum feito por Cesariny com alguns comentários sobre os seus namorados, encontramos uma fotografia com a seguinte descrição: ‘Anos oitenta, isto é, os do fim da cidade habitada’. O pintor deixa assim transparecer a nostalgia das formas de viver e ser homossexual na sua juventude: ‘era uma altura em que a minha gente estava viva, amigos verdadeiros, gente para passar um bocado na cama. Tudo isso funcionava, com a polícia a correr atrás, a chatear-me, também havia maneira de chatear a polícia. E agora, nem polícia nem ladrões, é um deserto’ (Mendes 2004b: 75). O seu testemunho não deixa de ser uma declaração de saudade ao submundo dos *bas-fonds* e dos marginais, que desaparece para Cesariny: ‘estou morto de raiva da mudança (...) o meu tempo de verdadeira aventura acabou há muitos anos’ (Mendes 2004b: 53).

a ser sistematicamente marginalizados ou assimilados por leituras dessexualizadas, que, ao privilegiarem metodologias que se mostram inadequadas à análise das suas obras, desativam o potencial político, afetivo e estético.

A lógica estrutural neoliberal (Grant e Price 2020: 42) de inclusão permite que estes ‘outros’ discursos na História da Arte circulem, desde que não desestabilizem o edifício crítico e institucional. O que se produz, nesse contexto, é uma visibilidade sem reconhecimento, uma adição às estruturas imutáveis que mantêm os métodos tradicionais de uma disciplina que apresenta narrativas heterossexuais e que, em última instância, absorve as narrativas *queer* (Doyle 2006: 394), falhando na criação de outras perspetivas para uma História da Arte mais rica, plural e inclusiva que foi feita, também, para os ‘outros’. Reescrever a História da Arte a partir da dissidência é recusar a ilusão da neutralidade. Neste sentido, imaginar uma História da Arte Queer em Portugal é mais do que uma tarefa académica: é um exercício ético, epistemológico e político.

O ‘não-dito’ — simultaneamente sintoma e arquivo — mantém-se ancorado à mentalidade dos portugueses, onde tudo pode acontecer, desde que seja na lei do silêncio. A partir do momento em que os críticos e os historiadores são formados numa certa tradição que produz leituras idênticas — abordando as sexualidades dissidentes de forma semelhante —, estes temas vão continuar a ser desconsiderados na crítica académica, perpetuando esse silêncio. Quando este silêncio ganha voz, acabamos por descobrir que estes artistas não constituem casos isolados — pertencem à comunidade imaginada (Anderson 2005: 25) que existiu na mente dos homossexuais à época —, fazendo parte de uma tradição cultural maior.

Referências

- Afonso, Raquel. 2018. ‘Homossexualidade e Resistência durante a Ditadura Portuguesa: Estudos de Caso.’ Tese de mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Almeida, Bernardo Pinto de. 2002. *Pintura Portuguesa do Século XX*. Porto: Lello Editores.
- Almeida, Bernardo Pinto de. 2003. *Transição — Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos. A Nova Paisagem Artística no Final do Século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Almeida, Bernardo Pinto de. 2007. ‘A Situação Portuguesa (Entrevista com João Fernandes e Ulrich Loock).’ In *Anos 80. Uma Topologia*, catálogo da exposição, ed. Ulrich Loock, 97–107. Porto: Museu Serralves.
- Almeida, São João de. 2010. *Homossexuais no Estado Novo*. Lisboa: Sextante Editora.
- Anderson, Benedict. 2005. *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- Artaud, Antonin. 2003. *Heliogabalus or, The Anarchist Crowned*. Paris: Creation Books.
- Avellaneda, Carlos. 2019. ‘El marinero como símbolo homoerótico masculino en las artes visuales del siglo XX.’ *Arte y Ciudad: Revista de Investigación* 15–16: 99–128.
- Bassnett, Susan. 2002. ‘Cabin’d Yet Unconfined: Heroic Masculinity in English Seafaring Novels.’ In *Fictions of the Sea: Critical Perspectives on the Ocean in British Literature and Culture*, ed. Bernhard Klein, 176–187. Londres: Routledge.
- Berrong, Richard. 1998. ‘Portraying Male Same-Sex Desire in Nineteenth-Century French Literature: Pierre Loti’s “Aziyadé”.’ *College Literature* 25 (3): 91–108.
- Berrong, Richard. 2003. *In Love with a Handsome Sailor. The Emergence of Gay Identity and the Novels of Pierre Loti*. Toronto: University of Toronto Press.
- Brandão, Ana Maria. 2009. ‘Lesbianismo, Feminismo e Activismo Gay: Alianças Difíceis.’ *LES Online* 1 (1): 12–20.
- Braz, Ivo André e Bruno Marques. 2015. ‘Vasco Araújo et ALII: A In-atualidade da Identidade Contemporânea.’ *Revista de História da Arte* 12: 217–233.

- Bruchmüller, Birte. 2022. ‘Spiritual Transcendence and Androgyny within Swedish and Finnish Transnational Symbolism.’ Tese de doutoramento. Gotemburgo: Faculdade de Humanidades, Universidade de Gotemburgo. <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/72033>.
- Caldeira, Ana Catarina e Bruno Marques. 2024. ‘Queering Moby Dick. Pornography as a Political Strategy.’ *Miguel Hernández Communication Journal* 15 (1): 113–137.
- Callen, Anthea. 2023. ‘The Manly Water Arts: Hygiene, Vitality and Virility at the fin-de-siècle.’ In *Vitalist Modernism: Art, Science, Energy and Creative Evolution*, ed. Fae Brauer, 24–47. Londres — Nova Iorque: Routledge.
- Carvalho, Miguel. 2023. ‘Mário Cesariny: O Homossexual que Trocou a Grécia por Roma.’ *Visão*, 9 de agosto. <https://visao.pt/atualidade/cultura/2023-08-09-mario-cesariny-o-homossexual-que-trocou-a-grecia-por-roma/>.
- Cascais, António Fernando, org. 2004. *Indisciplinar a Teoria. Estudos Gays, Lésbicos e Queer*. Lisboa: Fenda.
- Cascais, António Fernando e João Ferreira. 2014. *Cinema e Cultura Queer*. Lisboa: Associação Cultural Janela Indiscreta.
- Cascais, António Fernando, org. 2024a. *Dissidências e Resistências Homossexuais no Século XX Português*. Lisboa: Letra Livre.
- Cascais, António Fernando. 2024b. ‘Resgatar ao Presente Barahona Possollo.’ *Revista Língua-Lugar* 7: 133–149.
- Castle, Terry. 1993. *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Cooper, Emmanuel. 1994. *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*. Londres — Nova Iorque: Routledge.
- Correia, Victor. 2025. *História da Homossexualidade em Portugal: Desde o Século XIII até ao Século XX*. Lisboa: Âncora Editora.
- Curopos, Fernando. 2016. *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875–1915)*. Paris: L'Harmattan.
- Curopos, Fernando. 2020. ‘Du rose Années Folles au noir Salazar.’ *Iberic@l* 18: 223–238.
- Curopos, Fernando. 2022. ‘A garçonne: de Paris a “Lesboa”.’ *Moderna Språk* 116 (2): 167–182.
- Davis, Whitney. 1994. ‘Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History.’ In *The Art of Art History: A Critical Anthology (New Edition)*, ed. Donald Preziosi, 35–44. Oxford: Oxford History of Art.

- Doyle, Jennifer. 1996. ‘Introduction.’ In *Pop Out: Queer Warhol*, ed. Jennifer Doyle, Jonathan Flatley, e José Esteban Muñoz, 1–19. Durham, NC: Duke University Press.
- Doyle, Jennifer. 2006. ‘Queer Wallpaper.’ In *The Art of Art History: A Critical Anthology (New Edition)*, ed. Donald Preziosi, 391–401. Oxford: Oxford History of Art.
- Eekhoud, Georges. 1895. *Mes communions*. Paris: Société du Mercure de France.
- Ferreira, João M. Diniz. 2005. ‘Em Busca de um Devir Performativo Queer em Portugal.’ *Sinais de Cena* 4: 17–20.
- Foucault, Michel. 1978. *The History of Sexuality: Volume 1*. Victoria: Penguin.
- França, José-Augusto. 2004. *História da Arte em Portugal — O Modernismo*. Barcarena: Editorial Presença.
- França, José-Augusto. 2009. *A Arte em Portugal no Século XX. 1911–1961*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Ginks, Colin. 2012. *Isto Também Sou Eu / I Am This Also*, catálogo de exposição. Lisboa: Liberdade Provisória.
- Gonçalves, Rui Mário. 1986a. *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Alfa.
- Gonçalves, Rui Mário. 1986b. *História da Arte em Portugal. Pioneiros da Modernidade*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Gonçalves, Rui Mário. 1986c. *História da Arte em Portugal. De 1945 à Actualidade*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Grant, Catherine, e Dorothy Price, eds. 2020. *Decolonizing Art History*. Califórnia: Association for Art History.
- Guerra, Alice da Costa. 2002. ‘A Gaveta Secreta.’ *Ofélia Marques: Quarenta Caricaturas/Vinte e um Desenhos*, catálogo da exposição, coords. Emilia Ferreira e Ana Isabel Ribeiro. Almada: Casa da Cerca — Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal de Almada, 1–7.
- Jagose, Annamarie. 2009. ‘Feminism’s Queer Theory.’ *Feminism & Psychology* 19 (2): 157–174.
- Jones, Amelia, e Erin Silver, eds. 2016. *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories (Rethinking Art’s Histories)*. Manchester: Manchester University Press.
- Love, Heather. 2007. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Massachusetts: Harvard University Press.

- Madeira, Cláudia. 2022. ‘Body and Mind, and Vice-Versa, or the Continuing Performative Sexual Revolution in Portuguese Arts.’ *Revista Arts* 11 (3): 1–18.
- Madeira, Cláudia. 2024. *Performance Art in Portugal*. Nova Iorque — Londres: Routledge.
- Mann, Richard G. 2008. ‘Jansson, Eugène Frederik (1862–1915).’ GLBTQ Archives. http://www.glbtqarchive.com/arts/jansson_ef_A.pdf
- Marques, Bruno. 2022. ‘João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira: “Cruising” no Reino do Não-Dito.’ *Diálogos* 26 (1): 98–122.
- Marques, Bruno. 2024. ‘A Arte como Revolução em Nome da Visibilização das Mulheres Lésbicas: Entrevista com Ana Pérez-Quiroga.’ *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade* 6 (10): 133–154.
- Martin, Robert K. 1986. *Hero, Captain, and Stranger: Male Friendship, Social Critique, and Literary Form in the Sea Novels of Herman Melville*. Carolina do Norte: University of North Carolina Press Enduring Editions.
- Martins, Maria João. 2023. ‘Mário Cesariny — Um Homem Aceso como um Barco.’ *Diário de Notícias*, 9 de agosto. <https://www.dn.pt/arquivo/diario-de-noticias/mariocesariny---um-homem-aceso-como-um-barco-16823731.html>
- McCann, Hannah, e Whitney Monaghan. 2019. *Queer Theory Now: From Foundations to Futures*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Melo, Alexandre. 1998. *Artes Plásticas em Portugal. Dos Anos 70 aos Nossos Dias*. Lisboa: Difel.
- Melo, Alexandre. 2018. *Cúmplice dos Artistas. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro Seguido de uma Conversa com João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira (Rádio Quântica)*. Lisboa: Documenta.
- Melville, Herman. 1846. *Typee: A Peep at Polynesian Life*. Nova Iorque: Wiley and Putnam.
- Melville, Herman. 1922. *Moby-Dick or, The Whale*. Londres: Constable and Company Ltd.
- Mendes, Miguel Gonçalves. 2004a. ‘Autografia.’ Documentário. Publicado a 16 de dezembro de 2022, pela Perve Galeria. Youtube, 1:42:45. https://www.youtube.com/watch?v=oc63Ldqnx4&ab_channel=PerveGaleria.
- Mendes, Miguel Gonçalves. 2004b. *Verso de Autografia. Miguel Gonçalves Mendes Conversa com Mário Cesariny*. Lisboa: JumpCut.

- Murraças, André. 2024. ‘Um Outro Teatro? — A Presença Queer no Museu Nacional do Teatro e da Dança.’ *Sinais de Cena* 3 (3): 28–63.
- Pérez-Quiroga, Ana. 2006. ‘Ana de Gonta Colaço, 1903–1954 — Escultora’. Tese de mestrado. Évora: Escola de Artes, Universidade de Évora.
- Pinharanda, João Lima, org. 2004. *Mário Cesariny*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pinharanda, João Lima. 2008. ‘O Declínio das Vanguardas: Dos Anos 50 ao Fim do Milénio.’ In *História da Arte Portuguesa: O Declínio das Vanguardas* (Vol. 10), dir. Paulo Pereira, 93–135. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Rodrigues, Dalila d’Alte. 2020. ‘Cruzeiro Seixas — O Amigo que nunca se Esquece.’ In *Ciclo de Celebração do Centenário de Cruzeiro Seixas*, catálogo da exposição. Lisboa: Perve Galeria.
- Ruppel, Richard J. 2008. *Homosexuality in the Life and Work of Joseph Conrad. Love Between the Lines*. Nova Iorque — Londres: Routledge.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1993. *Tendencies*. Carolina do Norte: Duke University Press.
- Silva, Raquel Henriques da. 2008. ‘Sinais de Ruptura: “Livres” e Humoristas.’ In *História da Arte Portuguesa: A Ruptura Moderna (Século XX)* Vol. 9, dir. Paulo Pereira, 7–41. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Slade, Joseph W. 2001. *Pornography and Sexual Representation: A Reference Guide* (Vol. 2). Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Vicente, Filipa Lowndes. 2012. ‘História da Arte e Feminismo: uma Reflexão sobre o Caso Português.’ *Revista de História da Arte* 10: 211–225.
- White, Patricia. 1991. ‘Female Spectator, Lesbian Specter: “The Haunting”.’ In *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana Fuss, 142–172. Nova Iorque: Routledge.