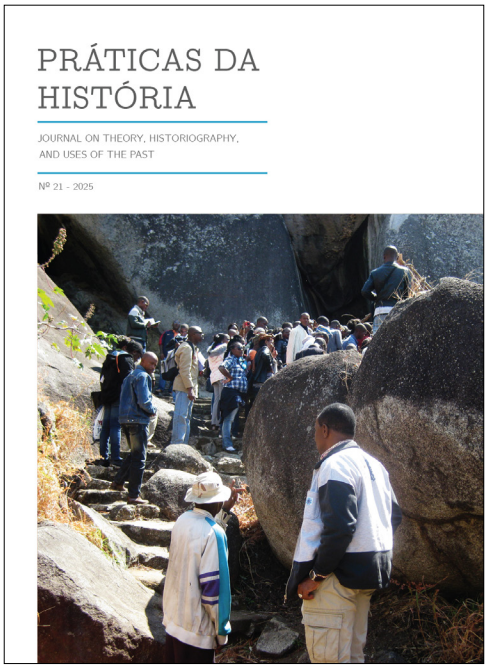


O silêncio *gay* e lésbico nas práticas da História da Arte portuguesa: reflexões sobre a dessexualização disciplinar

João Miguel Góis

Práticas da História, n.º 21 (2025): 327-363

www.praticasdahistoria.pt

This journal is funded by National funds through FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the projects UID/HIS/04666/2013, UID/HIS/04666/2019, UIDB/04666/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDB/04666/2020), UIDP/04666/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDP/04666/2020), UID/4666/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/04666/2025), UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020, UID/4209/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/04209/2025) and LA/P/0132/2020 (DOI: https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020)

Práticas da História, n.º 21 (2025): 327-363

João Miguel Melo de Góis

O silêncio *gay* e lésbico nas práticas da História da Arte portuguesa: reflexões sobre a dessexualização disciplinar

A historiografia da arte em Portugal tem negligenciado sistematicamente narrativas *queer*, refletindo um processo prolongado de dessexualização disciplinar que marginaliza artistas de sexualidade dissidente. O predomínio de um paradigma nacionalista, aliado ao foco em questões estilísticas e formais, silenciou práticas que adotam uma estética provocadora, política e transgressora, centrada na expressão de subjetividades marginalizadas. Este ensaio propõe uma reflexão crítica sobre a História da Arte portuguesa e a sua insuficiência para abordar género, identidade e sexualidade fora da norma heterossexual. A análise desenvolve-se em três eixos: uma introdução à teoria *queer* e ao surgimento do "outro" como objeto disciplinar; uma leitura crítica da dessexualização historiográfica no contexto português; e uma reflexão sobre como contrariar o silêncio em torno de artistas *queer*. O ensaio procura desconstruir a ideia de casos isolados e abrir o campo a leituras mais inclusivas da produção artística
Palavras-chave: História de Arte; **Queer**; Dessexualização; Sexualidades Dissidentes.

Queer Silence in Art Historiography Practices: Reflections on Disciplinary Desexualization in Portugal

The historiography of art in Portugal has systematically neglected queer narratives, reflecting a long-standing process of disciplinary desexualization that marginalizes artists of dissident sexuality. The dominance of a nationalist paradigm — combined with a focus on stylistic and formal concerns — has silenced practices embracing an aesthetic of attitude: provocative, political, transgressive, and centered on the expression of marginalized subjectivities. This essay proposes a critical reflection on Portuguese art history and its inadequacy in addressing gender, identity, and sexuality beyond the heterosexual norm. The analysis unfolds along three axes: an introduction to queer theory and the emergence of the "Other" as a subject of art historical inquiry; a critical reading of historiographical desexualization in the Portuguese context; and a reflection on how to resist the persistent silencing of queer artists. The essay seeks to deconstruct the notion of isolated cases and expand the field toward more inclusive readings of artistic production..
Keywords: History of Art; Queer; Dessexualization; Dissident Sexualities.

O silêncio *gay* e lésbico nas práticas da História da Arte portuguesa: reflexões sobre a dessexualização disciplinar

por João Miguel Melo de Góis*

1. Introdução

Os estudos *gay* e lésbicos na História da Arte têm permitido — juntamente com outras lentes de leitura que vão incluir o feminismo, o pós-colonial, racializantes, *queer* — desconstruir a ideia da autonomia da obra de arte do "artista-tipo", fundamentalmente homem, branco, heterossexual, de classe média-alta, cristão e europeu. Estas transformações teóricas têm desafiado perspetivas monolíticas do cânone moderno historiográfico, promovendo abordagens mais plurais que valorizam a multiplicidade de subjetividades envolvidas nos processos de criação e de leitura das obras.

O presente ensaio centra-se na análise crítica das referências da História da Arte portuguesa dos séculos XX e XXI — entendiddas como obras de síntese, panoramas historiográficos e textos de enquadramento canónico — que contribuíra, direta ou indiretamente par aprocessos de dessexualização e invisibilização das narrativas de artistas de sexualidade dissidente. A partir dessa análise, procura-se refletir sobre o impacto dessas leituras na interpretação de artistas gay e lésbicas, na compreensão da sua produção artística e no panorama académico em Portugal.

Partindo da crítica aos métodos do cânone modernista da História da Arte, nomeadamente nas leituras formalistas de pretensão neutra e

* João Miguel Melo de Góis (joaomelogois@gmail.com). https://orcid.org/0009-0008-6769-1594. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal. Artigo original: 31-7-2025; Artigo revisto: 16-10-2025; Aceite para publicação: 20-10-2025.

objetiva, pretende-se evidenciar de que forma estas contribuíram para a dessexualização e invisibilização de obras e de artistas de sexualidade dissidente. Sustentamos que as metodologias historiográficas tradicionais revelam-se inadequadas para abordar questões de género, identidade e sexualidade fora da matriz heterossexual dominante. Assim, propomos a desconstrução de leituras exclusivamente formais e estilísticas, e o alargamento do campo disciplinar a abordagens mais inclusivas e sensíveis às dinâmicas identitárias e à pluralidade dos seus contextos.

Ao sublinharmos a importância de um enquadramento teórico *gay* e lésbico nas práticas historiográficas portuguesas e na escrita académica da História da Arte, destacamos a urgência da criação e reinterpretação de novas narrativas, bem como de um trabalho de resgate e de arqueologia histórica em torno de artistas e obras de indivíduos de sexualidade dissidente no século XX. Este esforço visa reconhecer uma cultura artística e visual que tem se afasta do cânone cis-heteronormativo.

A recontextualização dessas práticas artísticas, frequentemente ignoradas pela historiografia dominante, será essencial para a consolidação de um património artístico e cultural dissidente em Portugal, mas também para o enriquecimento de novas perspetivas de análise em torno destas obras. Esta reconstituição permite, ainda, construir genealogias e tradições visuais que desafiam a noção de casos isolados e fomentar diálogos artísticos com artistas contemporâneos. A História da Arte deve, assim, considerar de que forma o contexto social, político e cultural influenciou o percurso de artistas dissidentes, bem como as estratégias através das quais estes negociaram a expressão da sua identidade sexual e afetiva.

2. Entre a invisibilização e a visibilidade: deslocações epistemológicas do formalismo aos discursos *gays* e lésbicos

A génese disciplinar da História da Arte é indissociável do projeto da modernidade que se afirmou na Europa a partir de meados do século XVIII. Marcado pela crença na potência da razão humana e pelo objetivismo, este projeto assistiu à tentativa de construção de um discurso historiográfico da arte que pretende inscrever-se no quadro científico

das humanidades, legitimando o estudo das formas visuais e afastando-se da especulação filosófica.

O cânone moderno da História da Arte constrói-se, entre outros aspetos, em torno do historicismo hegeliano, do eurocentrismo, da consolidação do "artista-tipo" — na figura romântica do génio isolado, geralmente homem, branco, heterossexual, de classe média-alta, cristão e europeu,[1] que nos surge frequentemente descontextualizada —, e da reivindicação da autonomia da arte no plano epistemológico. Entre as propostas de análise do objeto artístico, surge o projeto formalista, que define critérios rigorosos para a História da Arte, elegendo a forma como foco da sua investigação. Este projeto é consolidado na esteira de Immanuel Kant, que apresenta o belo como desinteressado, livre de gratificação pessoal ou satisfação dos desejos, numa procura pela universalidade do gosto,[2] impactando o modo como a forma é problematizada.

O formalismo na historiografia da arte desenvolve-se a partir do final do século XIX e início do século XX, impulsionado pelos discursos da pura visualidade e pelos historiadores da Escola de Viena. O historiador de arte Heinrich Wölfflin, herdeiro desta linha de pensamento, atribui primazia às formas visuais: "O objeto de nossas considerações é a forma, dentro da qual se percebe a presença de vida, sem que esta vida seja previamente determinada por seu conteúdo mais específico."[3] Num trabalho de categorização e de objetividade das características estilísticas da forma, Wölfflin desloca o interesse do significado para a forma de concepção, que tem uma importância decisiva também para o conteúdo da concepção.[4] Apesar das críticas dirigidas à hegemonia formalista ao longo do século XX, o paradigma continuou a ser consolidado

1 Amelia Jones, "Introduction: Sexual Differences and Otherwise", em *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories (Rethinking Art's Histories)*, ed. Amelia Jones e Erin Silver (Manchester: Manchester University Press, 2016), 20.

2 Carolyn Korsmeyer, *Gender and Aesthetics: An Introduction* (Nova Iorque e Londres: Routledge, 2004), 45.

3 Heinrich Wölfflin, *Conceitos fundamentais da história da arte. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente* (São Paulo: Martins Fontes, 2006), 316.

4 Wölfflin, *Conceitos fundamentais da história da arte*, VIII.

por outros teóricos da arte como Ernst Gombrich, Clement Greenberg ou Dave Hickey, através da defesa de uma universalidade estética, neutra e objetiva.

Neste processo, as questões de género, sexualidade e subjetividade foram sistematicamente excluídas, preservando-se o olhar objetivo do historiador da arte. A partir da década de 1960, os princípios modernistas começaram a ser criticamente questionados pelos discursos pós-modernistas que procuram desconstruir a autoridade das grandes narrativas e questionar categorias de conhecimento e sistemas de valor até então considerados como objetivos. Paralelamente, estas mudanças teóricas foram acompanhadas pelos movimentos ativistas à época — como o movimento de libertação *gay*, o feminismo radical ou a luta pelos direitos civis —, que vão promover novas formas de pensar e compreender a identidade e a diferença.[5] Estas transformações contribuíram para reconfigurar o cânone e abrir a História da Arte a novos modos de escrita mais plurais, desconstruindo a ilusão de uma cultura artística e visual monolítica que, historicamente, se organizou em torno de um "sujeito-tipo".

No cruzamento destas múltiplas genealogias críticas, emergem nas décadas de 1970 e 1980 os estudos *gays* e lésbicos, que partilham com os estudos feministas e pós-coloniais uma genealogia comum de resistência à universalidade do sujeito moderno ocidental. À semelhança das análises interseccionais de raça, género e classe, o pensamento *gay* e lésbico desvela os mecanismos através dos quais o cânone artístico moderno se constituiu pela exclusão de sujeitos não-normativos. É precisamente a partir dessa exclusão que a investigação histórica das dissidências e resistências homossexuais porta em si uma dimensão emancipatória e política — articulando a dimensão biográfica com a dimensão comunitária —,[6] recuperando todas as formas pelas quais as pessoas de sexualidade dissidente reagiram, se defenderam e resistiram às práticas

5 Jennifer Doyle, "Queer Wallpaper", em *The Art of Art History: A Critical Anthology*, org. Donald Preziosi (Oxford: Oxford History of Art, 2009), 396.

6 António Fernando Cascais, *Dissidências e resistências homossexuais no século XX português* (Lisboa: Letra Livre, 2024), 19.

discursivas e não-discursivas sexológicas, médicas, psiquiátricas e forenses, construindo e reconstruindo contraidentidades de resistência.[7] Neste âmbito, a História da Arte — através do trabalho pioneiro de Emmanuel Cooper —[8] resgata, contextualiza e reinterpreta esses discursos, examinando de que modo as dimensões da identidade sexual e afetiva condicionaram e enformaram o percurso destes artistas.

Pensar sobre uma cultura visual de artistas de sexualidade dissidente implica pensarmos mais do que em obras de arte produzidas por *gays* e lésbicas. O modo como o contexto social, cultural e político determinou o percurso destes artistas é fundamental. 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 e lida nos seus contextos? Como circulou? Como foi silenciada? 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 noutros?[9]

É nas várias relações em que são criadas que estas e outras questões — que pertencem ao âmbito da História da Arte — se tornam centrais para a renovação da disciplina. Os métodos do cânone moderno da História da Arte baseiam-se numa epistemologia incompatível com as políticas de identidade e diferença, excluindo a dimensão pessoal, erótica e afetiva da criação artística, com o intuito de manter a objetividade analítica. O olhar kantiano, aparentemente desinteressado e despolitizado, pressupõe, no entanto, um espectador universal que na prática é masculino, branco e heterossexual, revelando assim a sua posição política e subjetiva.[10]

Se os estudos *gays* e lésbicos procuraram, legitimamente, reinscrever artistas e obras na história da arte, a teoria *queer* desestabiliza

7 Cascais, *Dissidências e resistências*, 6.

8 Emmanuel Cooper, *The Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West* (Londres: Routledge & Kegan Paul Books Ltd, 1986).

9 Doyle, "Queer Wallpaper", 391.

10 Jones, "'Every Man Knows", 375-390.

essa lógica de inclusão, deslocando a questão da visibilidade para a da estrutura disciplinar. A crítica epistemológica da teoria *queer* — que emerge na década de 1990, impulsionada por Judith Butler ou Eve Sedgwick, como um conceito afeito à variedade de identidades, práticas sexuais e de género que se desviam da heterossexualidade normativa, ou que demonstram a sua ambiguidade — vai apresentar uma atitude semelhante à dos discursos pós-modernistas em relação à problematização da identidade múltipla e fragmentária.[11] Contudo, é na reflexão em torno da sexualidade que a teoria *queer* encontra o seu elemento definidor e distintivo.[12] Caracterizada pela natureza plural,[13] questiona a centralidade das categorias de identidade fixas de *gay* e lésbica, propondo uma conceção fluida de subjetividade. No âmbito da História da Arte, esta perspetiva assume uma crítica epistemológica aos métodos tradicionais da disciplina, marcadamente masculinos, eurocêntricos e heteronormativos, permitindo compreender práticas artísticas multidisciplinares fora do cânone que problematizam género, sexo e sexualidade,[14] e os modos como estas foram construídas através da cultura visual. Ao nível da revisão estrutural, propõe uma desconstrução do edifício disciplinar, para que o reconhecimento do "outro" não termine numa adição às estruturas imutáveis da disciplina.

O pluralismo *queer* pós-moderno corre o risco de reduzir as diferenças numa lógica universalista, simplificando a questão da diferença sexual. Tal vai exigir uma reflexão crítica sobre a reintrodução de categorias essencialistas que defendem a preservação de espaços identitários específicos e subjetividades próprias ao género e às sexualidades dissidentes, resistindo à sua desconstrução total. Estas poderão ser relevantes no âmbito da escrita da História da Arte, nomeadamente na análise da arte de indivíduos segundo categorias de sexualidade que podem,

11 David Walton, *Doing Cultural Theory* (Los Angeles: SAGE Publications, 2012), 186-187.

12 Hannah Mccann e Whitney Monaghan, *Queer Theory Now: From Foundations to Futures* (Londres: Bloomsbury Academic, 2019), 8.

13 Donald E. Hall, *Queer Theories* (Londres: Red Globe Press, 2003), 5.

14 Amelia Jones, "Introduction: Sexual Differences and Otherwise", em *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories (Rethinking Art's Histories)*, ed. Amelia Jones e Erin Silver (Manchester: Manchester University Press, 2016), 21.

assim, revelar-se fundamentais quando situadas nos seus contextos históricos, com muitos destes artistas a assumirem um papel pioneiro na interrogação de questões de género e sexualidade,[15] antecipando debates que só mais tarde seriam teorizados no campo académico.

Embora estas transformações tenham marcado significativamente os estudos académicos de arte e cultura visual, especialmente nos contextos norte-americano e britânico, no contexto português verifica-se uma ausência ou resistência significativa à incorporação destas mudanças no discurso da historiografia da arte. A descriminalização da homossexualidade, em 1982, marcou uma mudança legislativa importante. No entanto, ao nível das mentalidades, o heterossexismo persistiu como estrutura dominante,[16] exercendo impacto no campo académico. Estas transformações teóricas nunca foram plenamente integradas ou debatidas de forma sistemática no contexto nacional, mesmo após o surgimento dos primeiros estudos *queer* portugueses em 2004,[17] denunciando dinâmicas estruturais e metodológicas que caracterizam a História da Arte em Portugal.

3. A dessexualização de artistas de sexualidade dissidente na História da Arte: o caso português

3.1. Fatores disciplinares e contextuais

Para além dos condicionantes históricos e políticos que marcaram o século XX em Portugal — tais como a transição para o regime democrático após o fim do Estado Novo, a redefinição de direitos no contexto da consolidação da democracia e as dificuldades do associativismo LGBT português em gerar uma mobilização clara e uma intervenção pública

15 Amelia Jones e Erin Silver, "Queer Theory and Feminist Art History: An Imperfect Genealogy", em *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories (Rethinking Art's Histories)*, ed. Amelia Jones e Erin Silver (Manchester: Manchester University Press, 2016), 77.

16 Raquel Afonso, "Homossexualidade e resistência durante a ditadura portuguesa: estudos de caso" (dissertação de mestrado em antropologia, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2018), 116.

17 António Fernando Cascais, org., *Indisciplinar a teoria. Estudos gays, lésbicos e queer* (Lisboa: Fenda, 2004).

eficaz —,[18] existem razões específicas inerentes à disciplina da História da Arte portuguesa que contribuem para a exclusão de abordagens que contribuam para a compreensão do impacto da dimensão identitária sexual e afetiva da produção artística de artistas de sexualidade dissidente.

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-saxónica, na qual estas abordagens ganharam maior expressão;[19] a debilidade da crítica da arte em Portugal, numa diversidade limitada de autorias e posicionamentos;[20] e a tradição historiográfica da arte portuguesa que coloca a ênfase em questões estilísticas, formais e compositivas que valorizam a obra em si mas que subestimam o contexto de produção do objeto artístico[21] vão perpetuar a marginalização destes discursos.

3.2. Celebração do erotismo cis-heteronormativo *vs.* silenciamento *gay*: a neutralidade seletiva no discurso do "outro"

A análise das principais referências da historiografia da arte portuguesa revela um padrão sistemático de dessexualização — ou de des-homossexualização —[22] em relação a artistas cuja dissidência sexual está historicamente documentada. Figuras como Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas são frequentemente referidas na historiografia da arte portuguesa segundo uma leitura formalista que se centra quase exclusivamente no surrealismo e nas técnicas plásticas,[23] contribuindo para uma ocultação

18 Ana Maria Brandão, "Lesbianismo, feminismo e activismo gay: alianças difíceis", *LES Online* 1, n.º 1 (2009): 17.

19 Filipa Vicente, "História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português", *Revista de História da Arte* 10 (2012): 213.

20 João Lima Pinharanda, org., *Mário Cesariny* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), 17.

21 Vicente, "História da arte e feminismo", 213.

22 Doyle, "Queer Wallpaper", 394.

23 Alexandre Melo, *Artes plásticas em Portugal. Dos anos 70 aos nossos dias* (Lisboa: Difel, 1998), 88; João Lima Pinharanda, "O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio", em *História da arte portuguesa; o declínio das vanguardas*, dir. Paulo Pereira, vol. 10 (Lisboa: Círculo de Leitores, 2008), 144; José-Augusto França, *História da arte em Portugal. O Modernismo* (Lisboa: Editorial Presença, 2004), 137.

contínua do impacto das suas identidades sexuais e afetivas no conteúdo das suas obras.

Nas obras referenciadas pela História da Arte nas quais o corpo e o desejo se tornam evidentes — como se verá a respeito de *Desenho* (1948)[24] (Fig. 1), *Os Braços sobre a Areia* (1950)[25] e *Brinquedos de Corda* (1972),[26] de Cruzeiro Seixas —, os discursos historiográficos tendem a neutralizar essas dimensões:

> *Desenho*, de 1948, é significativo do início de um grande desenhador que explora as ambiguidades como modo de revelar os desejos sensuais e o sentido do maravilhoso. Repare-se na representação das pernas ou no pássaro, ou nas formas agressivas.[27]



Figura 1 - Cruzeiro Seixas, *Desenho* (1948). Coleção particular

24 Rui Mário Gonçalves, *100 pintores portugueses do século XX* (Lisboa: Alfa, 1986), 108; Rui Mário Gonçalves, *História da arte em Portugal. De 1945 à actualidade* (Lisboa: Alfa, 1986), 52.

25 Gonçalves, *História da arte em Portugal. De 1945 à actualidade*, 25.

26 Gonçalves, *100 pintores portugueses*, 108.

27 Gonçalves, *100 pintores portugueses*, 108.

Em *Desenho* (1948), observa-se uma composição surrealista caracterizada por formas fluidas. Entre estas, destaca-se uma figura que parece ser composta por duas pernas e que, com a mão direita, segura um outro elemento que emerge à altura do sexo, remetendo para a imagem de um falo masculino ereto. A obra, contudo, é esvaziada do seu potencial afetivo-erótico e transgressor. O desenho insere-se no contexto político de ditadura salazarista, em que a representação de motivos associados ao erotismo masculino, e em particular ao homoerotismo, poderia implicar, no mínimo, formas de repressão social. Perante a ausência de referências claras à forma masculina, a descrição da obra introduz ambiguidades e carece de especificidade relativamente aos "desejos sensuais" que, de acordo com o autor, se manifestam na obra. É particularmente significativo notar igualmente que, entre as obras escolhidas para ilustrar a produção plástica de Cruzeiro Seixas, se destaque *Os Braços sobre a Areia* (1950), cuja evocação da sexualidade feminina contrasta com a presença, no seu espólio artístico, de várias composições centradas na sexualidade masculina.

As referências ao erotismo presentes nas obras de artistas de sexualidades dissidentes são rapidamente seguidas ou antecedidas por justificações mais minuciosas centradas em torno da técnica, da forma e do estilo:

> [Cruzeiro Seixas] constitui um momento alto do surrealismo português, prosseguindo enorme fidelidade a um imaginário de forte raiz erótica e de elevada aura poética: uma obra misteriosa, cujo fascínio provém, sobretudo, da sua capacidade de recriar, em ambientes metafísicos de nítida evocação chiriquiana, um imaginário português, pleno de simbologia e de referências mitológicas.[28]

Quando o "imaginário de forte raiz erótica" do artista é convocado, observa-se uma dessexualização do desejo homoerótico, sem aprofundamento crítico sobre a forma como a identidade sexual e afetiva dissidente do artista faz parte desse imaginário. A neutralidade em

28 Bernardo Pinto de Almeida, *Pintura portuguesa do século XX* (Porto: Lello Editores, 2002), 100.

torno da sexualidade dissidente contrasta com as leituras heteronormativas de desejo, essas que, por sua vez, vão ter maior visibilidade e ser tratadas com maior pormenorização no discurso crítico.

Vamos encontrar a obra de vários artistas a ser regularmente interpretada a partir do desejo, da sensualidade e da sexualização do corpo, num reconhecimento de temáticas eróticas quando associadas a artistas considerados heterossexuais. Essa leitura vai ser feita na obra de artistas como António Pedro,[29] António Soares,[30] Carlos Vidal,[31] Eduardo Batarda,[32] Eduardo Viana,[33] Eurico Gonçalves,[34] Fernando Lemos,[35] João Cutileiro,[36] Joaquim Lima Carvalho,[37] José Rodrigues,[38] Julião Sarmento,[39] Júlio Pomar,[40] Marcelino Vespeira,[41] Mário Eloy,[42]

29 Almeida, *Pintura portuguesa do século XX*, 96; José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961* (Lisboa: Livros Horizonte, 2009), 230 e 233; França, *História da Arte em Portugal*, 128; Rui Mário Gonçalves, *100 pintores portugueses*, 73; Rui Mário Gonçalves, *História da arte em Portugal. Pioneiros da modernidade* (Lisboa: Alfa, 1986), 157; Raquel Henriques da Silva, "Sinais de ruptura: «livres» e humoristas", em *História da arte portuguesa. A ruptura moderna (século XX)*, dir. Paulo Pereira, vol. 9 (Lisboa: Círculo de Leitores, 2008), 37.

30 França, *História da arte em Portugal*, 51.

31 Bernardo Pinto de Almeida, *Transição – ciclopes, mutantes, apocalípticos. A nova paisagem artística no final do século XX* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2003), 220-221.

32 Melo, *Artes plásticas em Portugal*, 124.

33 Almeida, *Pintura portuguesa do século XX*, 45; França, *A arte em Portugal*, 108; França, *História da arte em Portugal. O Modernismo*, 150; Gonçalves, *História da arte em Portugal. Pioneiros da modernidade*, 117.

34 Gonçalves, *100 pintores portugueses*, 163; Gonçalves, *História da arte em Portugal. De 1945 à actualidade*, 56.

35 Almeida, *Pintura portuguesa do século XX*, 96; França, *A arte em Portugal*, 264; França, *História da arte em Portugal. O Modernismo*, 137.

36 França, *História da arte em Portugal. O Modernismo*, 173; Pinharanda. *Alguns corpos*, 22.

37 Gonçalves, *100 pintores portugueses*, 210.

38 França, *História da arte em Portugal. O Modernismo*, 166; Gonçalves, *História da arte em Portugal. De 1945 à actualidade*, 108-109.

39 Melo, *Artes plásticas em Portugal*, 34 e 144; Alexandre Melo, *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, 2018), 38 e 59; Almeida, *Pintura portuguesa do século XX*, 186-187; Fernando Pernes, *Um olhar sobre a arte contemporânea* (Porto: Casa de Serralves e Secretaria de Estado da Cultura, 1988), 21; Pinharanda. *Alguns corpos*, 38; Pinharanda, "O declínio das vanguardas", 112 e 119.

40 França, *História da arte em Portugal. O Modernismo*, 147; Gonçalves, *100 pintores portugueses*, 139; Melo, *Artes plásticas em Portugal*, 96; Pinharanda, "O declínio das Vanguardas", 114.

41 França, *História da arte em Portugal. O Modernismo*, 135-136; Gonçalves, *100 pintores portugueses*, 128; Gonçalves, *História da arte em Portugal. De 1945 à actualidade*, 57; Silva, "Sinais de ruptura", 40.

42 Gonçalves, *100 pintores portugueses*, 32.

Moniz Pereira[43] ou Pedro Casqueiro,[44] centrada na provocação visual e no erotismo, com referências a formas fálicas:

> Em outras obras, como Óleo 54 (1950, CAM/FCG), as figuras todas identificáveis vêm, como que ectoplasmaticamente, de um fundo precioso, trabalhado em lacas que o carmim colore com várias tonalidades, e são corpos de mulheres que terminam em glandes ou que com elas se confundem num apelo imediatamente sexual.[45]

Aqui, os argumentos formais dão lugar à exploração do desejo cis-heteronormativo, com uma descrição mais pormenorizada do corpo feminino, que contrasta com as leituras equivalentes no que diz respeito a obras que permitem uma interpretação de caráter homoerótico:

> Após uma pequena prática académica, no século XIX, os dois nus de Viana apresentam um valor insólito – e a sua sensualidade franca (que o pintor não repetirá mais, em raros nus posteriores, de 1931 ou de 1943) tem uma qualidade carnal que depende da poderosa construção plástica das figuras. O entendimento estrutural dos corpos, registado nos esboços que se conhecem, foi trabalhado conforme uma rigorosa disciplina formal que lhes imprimiu um dinamismo interior, fazendo palpitar a animalidade das figuras – que se rebolam ou enrodilhar de cio.[46]

À caracterização feita a respeito dos dois nus de Eduardo Viana, o autor complementa a descrição: "Um de dorso virado ao espectador com notável tratamento plástico de ancas e nádegas." O autor conclui

43 França, *A arte em Portugal*, 260.
44 Melo, *Artes plásticas em Portugal*, 180.
45 França, *História da arte em Portugal. O Modernismo*, 135.
46 França, *A arte em Portugal*, 108.

que "nus mais sensuais não existem, decerto, na pintura nacional, com tal gosto carnal e palpável, que essa é qualidade da pintura de Eduardo Viana."[47] Na aparente neutralidade da avaliação artística, o atributo "carnal e palpável" torna-se numa "qualidade" de hierarquia estética, que nos ajuda a compreender, interpretar e valorizar a obra de Viana.

Este duplo critério, que celebra o erotismo cis-heteronormativo enquanto invisibiliza o desejo dissidente, denuncia uma assimetria crítica que ainda estrutura profundamente o campo historiográfico. Se, de acordo com José-Augusto França, um dos autores canónicos da História da Arte portuguesa, "a crítica da arte de hoje [1965] não fala mais de «formas» nem de «conteúdo» – conceitos que, a pretexto de integração dialéctica, foram abandonados no arsenal passado de moda das estéticas ideológicas",[48] o certo é que a "moda das estéticas ideológicas" não é observada no seu trabalho historiográfico nem no dos seus pares.

O formalismo denuncia uma pretensão de objetividade que é ideologicamente carregada. Ao abstrair o conteúdo sexual dissidente das obras artísticas, o formalismo tende a dessexualizar e a deserotizar as produções plásticas de artistas *gays* e lésbicas, invisibilizando dimensões centrais da experiência dissidente: o desejo, afetividade, a transgressão e o político. Paradoxalmente, no caso de artistas homens considerados heterossexuais, o mesmo método valoriza o erotismo nas obras, interpretando-as como sinais de transgressão moral, inovação estética e redefinição de cânones de beleza.[49] Essa assimetria estrutural evidencia o caráter normativo do formalismo: o erotismo heterossexual é lido como estético e universal. A despolitização formalista, de caráter seletivo, naturaliza o desejo heterossexual e neutraliza o desejo dissidente.

Uma análise que tenha em conta o impacto da identidade sexual e afetiva no percurso de artistas de sexualidade dissidente vai permitir releituras dos trabalhos produzidos por estes. Se vamos ver invisibilizado o potencial afetivo-erótico na obra de Cruzeiro Seixas, vamos observar

47 França, *História da arte em Portugal. O Modernismo*, 50.

48 José-Augusto França, *Oito ensaios sobre arte contemporânea* (Lisboa: Publicações Europa-América, 1967), 157.

49 Alyce Mahon, *Eroticism & Art* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 20.

também em artistas abertamente homossexuais como Mário Cesariny um conjunto de leituras sobre a sua produção plástica que acabam por absorver o seu trabalho num cânone de ascendência heterossexual.

As leituras formalistas situam Cesariny como artista de relevância no desenvolvimento da arte portuguesa, particularmente na definição do Surrealismo e no Abstracionismo não-geométrico em Portugal, através das experiências plásticas "informes" que precedem um conjunto de experiências abstratas inéditas a nível nacional.[50] Estas leituras permitem compreender e analisar uma grande parte da sua obra pictórica. Contudo, uma maior atenção crítica é exigida para analisar algumas das obras do artista que se inserem numa tradição simbólica e visual homoerótica, como vai ser o caso das suas pinturas dos *Marinheiros*.[51] Quando analisadas à luz da evolução formal e estilística, estas pinturas são relegadas para caso isolado sem unidade formal,[52] sofrendo o destino de muitas obras homoeróticas que, por falta de uma leitura que tenha em conta o(s) seu(s) contexto(s), acabam por ser marginalizadas por métodos que não se adequam à sua análise.

A vida de Cesariny é indissociável da sua obra. A sua atitude ideológica e estético-política, centrada na transgressão, resistência e subversão de normas; o seu declarado desejo pelos marinheiros, documentado em filmes como *Autografia* (2004), em artigos e entrevistas;[53] o seu estilo de vida clandestino associado aos *bas-fonds* lisboetas, bem como o seu envolvimento sexual com elementos da Marinha Portuguesa, que o colocaram repetidamente sob vigilância da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE); a sua paixão pelo mar refletida no espólio pessoal, que reúne livros da especialidade sobre a Marinha

50 Pinharanda, org., *Mário Cesariny*, 24.

51 João Góis, "Imaginar histórias da arte *queer* em Portugal: o caso de Mário Cesariny", *Revista de História da Arte* 20 (2025): 70-77.

52 Pinharanda, org., *Mário Cesariny*, 31.

53 Miguel Gonçalves Mendes, *Verso de Autografia. Miguel Mendes conversa com Mário Cesariny* (Lisboa: Jumpcut, 2004); Vladimiro Nunes, "Entrevista: fui suspeito de vagabundagem" (Lisboa: Galeria Perve, 2006); Miguel Carvalho, "Mário Cesariny: o homossexual que trocou a Grécia por Roma", *Visão*, 9-08-2023; Maria João Martins, "Mário Cesariny — Um homem aceso como um barco", *Diário de Notícias*, 9-08-2023.

Portuguesa,[54] correspondência e diversos objetos ligados ao universo marítimo;[55] bem como a herança simbólica e cultural da figura homoerótica do marinheiro como epítome de liberdade, são elementos contextuais que são intrínsecos às representações dos *Marinheiros*.[56]

Uma abordagem que considera não só as questões formais mas que coloca ênfase no contexto biográfico, social, sexual e político do artista permite fazer uma leitura das subjetividades identitárias presentes nas suas pinturas e compreender de que modo o desejo e a clandestinidade se inscrevem material e simbolicamente na sua obra. Em *Pintura* (1960) (Fig. 2), Cesariny recorre à simplificação e esquematização das formas para representar o marinheiro, que nos é apresentado de frente, numa pose orgulhosa e altiva, evidenciando a musculatura do tronco e dos braços. O rosto é tratado de modo uniforme, sem qualquer definição de atributos faciais, mantendo o anonimato do retratado, permitindo associá-lo não a um marinheiro em específico mas a um arquétipo do marujo.

54 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.

55 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 Portuguêsa", 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 também 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.

56 Góis, "Imaginar histórias", 77-86.



Figura 2 - Mário Cesariny, *Pintura* (1960). Têmpera e verniz sobre papel colado em platex (36.5 cm x 24 cm). Coleção particular

A presença de um álbum de fotografias dos seus amantes no espólio do artista confirma a relação entre as suas aventuras, o desejo e a representação pictórica, onde podemos encontrar a fotografia que serve de base ao sujeito representado.[57] Nesta oscilação entre o reconhecimento e o apagamento do sujeito, o marujo é desprovido de subjetividade representativa, ganhando um estatuto de símbolo erótico impessoal. Esta leitura permite adicionar dimensões de aventura, errância e estigma que vão estar presentes noutras pinturas em que assistimos a uma maximização do corpo que ocupa a composição, como se verá a respeito das pinturas *Figura* (1972) ou *Sem Título* (1982).

57 Miguel Gonçalves Mendes. "Autografia". Documentário. Publicado a 16 de dezembro de 2022, pela Perve Galeria. Youtube, 1:42:45, 2004.

A iconografia *gay* destas produções ganha outra dimensão quando o artista se faz retratar como marinheiro no desenho *Sem Título* (1984) (Fig. 3). 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 —, incorporando a liberdade sexual que recusa as convenções sociais, num mundo que foi feito de acordo com as suas próprias regras.

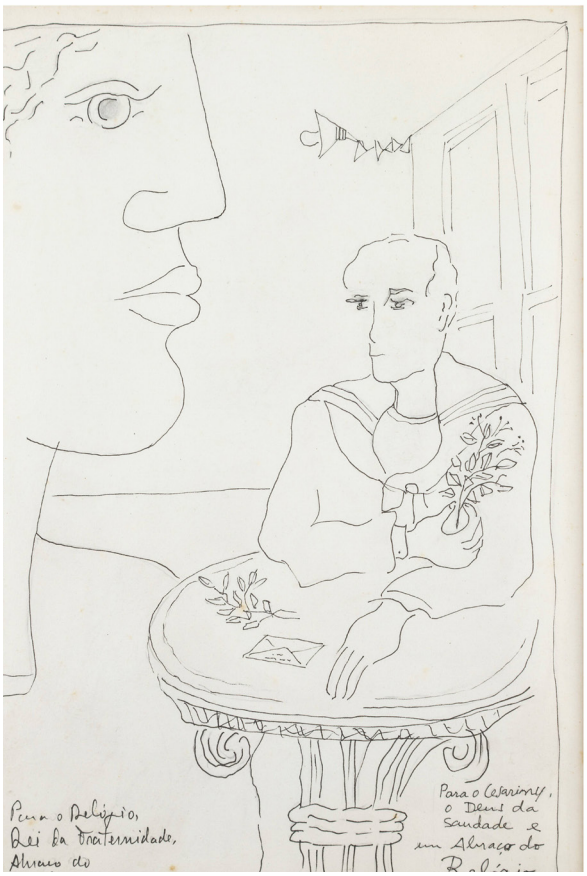


Figura 3 - Francisco Relógio e Mário Cesariny, *Sem título* (1984).
Tinta da china sobre papel (30.7 x 21.6 cm). Coleção Fundação Cupertino de Miranda

Uma leitura exclusivamente formal de certas obras do artista vai mostrar-se insuficiente para interpretar as pinturas de *Marinheiros*, mas também a série de *Moby Dick*,[58] as obras patentes na exposição "30

58 Góis, "Imaginar histórias", 83.

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 Scrandro* (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[59] — ou o *Retrato Rotativo de Jean Genet* (1972), um dos escritores *gays* mais influentes do século xx.

A resistência a estas leituras observa-se igualmente no tratamento de artistas contemporâneos que abordam explicitamente a sexualidade dissidente. A dupla João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira bem como Vasco Araújo são exemplos paradigmáticos. Apesar de o conteúdo identitário e político ser central nas suas obras — como se observa na subversão das normas de género, identidade e transformismo em *Diva, a Portrait* (2000), na performance *Some Enchanted Evening* (2001) ou na instalação-vídeo *La Stupenda* (2001), de Vasco Araújo; na reinterpretação de símbolos da cultura *gay* em *Too Much Love Will Kill You (FLAG)* (2000) e *Pink Triangle* (2002); na celebração melvilliana da sexualidade *gay* no filme *Moby Dick* (2009); ou no trabalho de recuperação das memórias LGBTQI+ em Portugal na instalação-performance *1983* (2022), da dupla de artistas João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira — estas dimensões tendem a ser marginalizadas.[60] Mesmo quando surgem breves discussões teóricas sobre dissidência sexual, raramente são integradas de modo sistemático no discurso das referências da História da Arte portuguesa.[61] Nesse âmbito, a curadoria e a crítica da arte portuguesa têm feito um trabalho mais ativo na inserção do trabalho destes artistas num contexto que tenha em conta a sua dissidência sexual e, nos últimos anos, começamos a observar estudos

59 Antonin Artaud, *Heliogabalus or, The Anarchist Crowned* (Paris: Creation Books, 2003), 62.

60 Almeida, *Transição*, 103.

61 Bernardo Pinto de Almeida, "A situação portuguesa (entrevista com João Fernandes e Ulrich Loock)", em *Anos 80. Uma topologia*, ed. Ulrich Loock (Porto: Museu Serralves, 2007), 97-98; Almeida, *Transição*, 28, 88, 89, 94 e 184.

de caso em torno das obras de artistas contemporâneos de sexualidade dissidente no âmbito da historiografia da arte.[62]

Na ausência de contextualização histórica, os artistas contemporâneos de sexualidades dissidentes têm sido responsáveis pelo trabalho de arqueologia histórica, assumindo um papel pioneiro na recuperação da memória LGBTQI+ em Portugal,[63] através do trabalho de resgate e de reinterpretação de histórias invisibilizadas, promovendo a construção de genealogias históricas e artísticas dissidentes. Observa-se, por exemplo, em trabalhos como a instalação *Ama Como a Estrada Começa* (2019), da dupla João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, ou a instalação *Se Pensavas Que Te Livravas de Mim...* (2020), de Vasco Araújo, que vão dialogar com a identidade sexual e afetiva de Mário Cesariny e, no caso desta última, com as pinturas dos *Marinheiros*, inscrevendo-as numa tradição homoerótica que as antecede,[64] e que ganha continuidade nos diálogos contemporâneos.

Apesar destes esforços, vamos encontrar uma invisibilização na historiografia da arte de artistas *gays* e de sexualidade dissidente que contribuíram para a definição de questões identitárias e de sexualidade *gay* — como vamos ver a respeito de Barahona Possolo, Colin Ginks, Roberto Lopes, Miguel Bonneville e João Gabriel, entre outros —, bem como iniciativas coletivas que contribuíram para problematização destas questões, como "Shocking Pinks" (2009) ou "Isto Também Sou Eu / I Am This Also" (2012). Este silenciamento revela o esforço da historiografia dominante em manter uma aparência de neutralidade, evitando abordagens políticas, identitárias ou de desejo que possam desestabilizar o cânone cis-heteronormativo.

62 Bruno Marques, "João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira: *cruising* no reino do não-dito", *Diálogos* 26, n.º 1 (2022): 98-122; Bruno Marques, "Com aquilo naquilo, por João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira: para uma «história imaginada» sobre repressão à vivência homossexual", em *Dissidências e resistências homossexuais no século XX português*, ed. António Fernando Cascais (Lisboa: Letra Livre, 2024), 277-318; Ana Catarina Caldeira e Bruno Marques, "Queering Moby Dick. Pornography as a Political Strategy in João Pedro Vale and Nuno Alexandre Ferreira", *Miguel Hernández Communication Journal* 15, n.º 1 (2024): 113-137. Góis, "Imaginar histórias".

63 Cascais, ed., *Dissidências e resistências*, 71.

64 Góis, "Imaginar histórias", 70-77.

3.3. Invisibilidades estruturais: a ausência das artistas lésbicas nos discursos da História da Arte portuguesa

As artistas lésbicas enfrentam uma invisibilização dupla: como mulheres, foram sistematicamente excluídas das genealogias da arte moderna; como lésbicas, o seu desejo foi neutralizado, quando não ignorado, por leituras dessexualizadas. Alargando o horizonte epistemológico através da desconstrução do "artista-tipo" e do génio romântico isolado masculino, que permite reconhecer artistas *gays* pela sua genialidade individual — segundo uma perspetiva estilística —, as artistas lésbicas desafiam profundamente o paradigma epistemológico que sustenta o cânone modernista que as exclui.

Em Portugal, existem breves passagens de breves passagens nos volumes de referência da História da Arte portuguesa, que mencionam mulheres artistas e o reconhecimento de uma estética feminina, nas obras que remetem "para o universo do feminino",[65] de Joana Vasconcelos; nos trabalhos de Fátima Mendonça que revelam "expressionisticamente temas da condição feminina";[66] "nas questões do feminino",[67] de Fernanda Fragateiro; ou na "arte de mulher e de mistérios incontáveis",[68] de Paula Rego, que apresenta uma série que "refere-se ao enigma da maternidade e ao aparente tabu da interrupção voluntária da gravidez ou ao flagelo do aborto – uma vez mais, o universo feminino, traduzido em figurações anteriores ao ato ou imediatamente posteriores".[69] Observa-se uma tendência para absorver o trabalho destas artistas em categorias simbólicas de um universo feminino sensível que esvazia o potencial político e transgressor da condição de género na sua obra. A leitura das obras destas artistas parece oferecer um desafio às ferramentas metodológicas de análise: "Outra zona de fronteira pode ser definida em torno de trabalhos que, de novo, são de difícil classificação: Patrícia Garrido, Joana Vasconcelos e Susanne Themlitz não deixam de nos aproximar da problemática do

65 Paulo Pereira, *Arte portuguesa. História essencial*. (Lisboa: Temas e Debates, 2014), 830.
66 Pinharanda, "O declínio das vanguardas", 132.
67 Pinharanda. *Alguns corpos*, 64.
68 Pereira, *Arte portuguesa*, 829.
69 Pereira, *Arte portuguesa*, 830.

feminino mas numa perspectiva que é muito subjectivizada e aberta a problemas mais genéricos."[70] Vai ser no "universo feminino" da produção artística de Clara Menéres[71] que vamos encontrar o reconhecimento de uma posição ideológica e política:

> Clara Menéres, pouco considerada historiograficamente (ou reduzida à sua representação na Alternativa Zero, a popularizada "mulher de relva"), desenvolve desde finais de 60 uma obra de preceitos ideológico-políticos claros, embora explorando linguagens e temas pouco uniformes. São momentos de afirmação feminista, provocação sexual e denúncia social; soluções cenográficas politicamente insultuosas mesmo para o gosto do público moderno.[72]

A leitura da obra da artista é inserida numa prática discursiva transgressiva e de reconfiguração de regimes de visibilidade e de poder, num reconhecimento da dimensão ideológico-política feminista que é inerente ao seu trabalho. Esta passagem de aprofundamento crítico mais elaborado será, no entanto, uma exceção.

Quando são exploradas outras dimensões de transgressão feminina, como a reivindicação do desejo ou o erotismo, encontramos o reconhecimento destas dimensões inseridas no "universo erótico feminino" de Paula Rego;[73] no tema do erotismo em Graça Morais, que "tornar-se-ia fatalmente uma constante";[74] ou na rara coragem de Maria José Aguiar de exaltar os "seus desejos de mulheres, de modo tão directo e tão abrupto que só encontraria paralelo, no caso masculino, no escritor americano Henry Miller".[75] A falta de aprofundamento crítico destas

70 Pinharanda. *Alguns corpos*, 76.

71 França, *História da arte em Portugal. O Modernismo*, 175; João Fernandes e Maria Ramos, *Perspectiva: Alternativa Zero* (Catálogo de Exposição) (Porto: Fundação Serralves, 1997), 242; Gonçalves, *História da arte em Portugal. De 1945 à actualidade*, 141.

72 Pinharanda. *Alguns corpos*, 40-41.

73 França, *História da arte em Portugal. O Modernismo*, 170; Gonçalves, *100 pintores portugueses*, 188.

74 Gonçalves, *100 pintores portugueses*, 234.

75 Gonçalves, *100 pintores portugueses*, 232.

passagens revela um sintoma do cânone modernista que nomeia o erotismo sem o interpretar, descrever e problematizar.

Apesar de estes excertos retirados das referências canónicas da História da Arte portuguesa revelarem, na sua maioria, uma superficialidade no tratamento do feminino e da estética feminista, vamos encontrar esforços para uma massa crítica em torno da visibilização, recuperação e recontextualização do trabalho de mulheres artistas na arte portuguesa, tanto ao nível da historiografia como a nível museológico, em exposições como "Tudo o Que Eu Quero – Artistas Portuguesas de 1900 a 2020" (2021), no Museu Calouste Gulbenkian. No entanto, no caso das artistas de sexualidade dissidente, vamos continuar a assistir a uma invisibilização disciplinar. Apesar das condições históricas e institucionais que contribuíram para a invisibilização das mulheres na História da Arte, desde a exclusão dos circuitos de ensino e exposição até à desvalorização crítica do seu trabalho, é fundamental reconhecer que existiram mulheres artistas que se identificavam abertamente como lésbicas, que formaram comunidades de sociabilidade e desenvolveram linguagens artísticas próprias.

A realidade lésbica portuguesa retratada nas revistas satíricas do início do século XX apresenta uma imagem que não corresponde à situação portuguesa, sendo importada de capitais como Paris, cidade para onde estas mulheres de alta burguesia lisboeta partem nos anos de 1920, longe de um olhar social conservador.[76] Observamos nestes anos a formação de comunidades de mulheres artistas e intelectuais de sexualidade dissidente em Paris, que incluem portuguesas como a escultora Ana de Gonta Colaço, que acompanha a atriz e cantora Corina Freire na década de 1930, com quem mantinha uma relação afetiva, frequentando espaços como o *Le Perroquet*, onde a comunidade dissidente parisiense se encontrava.[77] Este espaço era também frequentado por amigas próximas da artista, como a poetisa Virgínia Vitorino ou a escritora Olga de Morais Sarmento. O *salon* de Olga Morais era frequentado por

76 Fernando Curopos, "La portugayse (in)visible", *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 11 (2017): 21.

77 Fernando Curopos, "A garçonne: de Paris a «Lesboa»", *Moderna Språk* 2 (2022): 176.

uma elite cultural que incluía mulheres de sexualidade dissidente como a princesa Edmond de Polignac, a duquesa Élisabeth de Clermont-Tonnerre ou a princesa Eugenie Murat. Encontramos também, nesta rede de sociabilidade lésbica, a pioneira do cinema português Virgínia de Castro e a sua companheira, a escultora inglesa Pamela Boden.

Se podemos detetar um erotismo lesboerótico em obras como *Fumadora de Ópio* (1912), de Emília dos Santos Braga, na viragem para a década de 1920 observa-se uma iconografia lesboerótica que se começa a definir em pinturas como *Elegantes* (1926) (Fig. 4), de Maria Adelaide Lima Cruz, que vai representar duas mulheres à *garçonne*, a fumar, de cabelo curto, com um vestuário de código masculino e com a presença de um monóculo, elemento adotado pela comunidade lésbica parisiense à época,[78] ou em leituras dos desenhos de *Deux amies*, de Mily Possoz, que explora um tema apropriado por artistas lésbicas para representar relações afetivas entre mulheres.



Figura 4 - Maria Adelaide Lima Cruz, *Elegantes* (1926). Coleção particular

78 Curopos, "A garçonne", 176.

No entanto, vai ser nos desenhos de temática sáfica de Ofélia Marques que esta expressão se intensifica, quando se faz autorrepresentar como *garçonne*. Desde 1933, Ofélia Marques começa a produzir desenhos de temática sáfica com cenas íntimas entre mulheres, naquele que constituiu o único caso conhecido em Portugal. No desenho a tinta-da-china *Sem Título* (1933) vamos encontrar o contraste entre a mulher feminina e o estereótipo da mulher lésbica masculina, representadas deitadas, num discurso de binariedade de género que se perde quando nos aproximamos do final da década de 1940, após o seu divórcio. A artista vai representar espaços frequentados por mulheres lésbicas em *Sélect* (1938), ilustrando duas mulheres no *Le Sélect*, bar de Montparnasse frequentado pela comunidade *gay* e lésbica, que ficava perto do espaço de diversão noturna reservado exclusivamente a mulheres *Le Monocle*.[79] Tendo viajado para Paris em 1936, a artista parece querer registar a liberdade de que este casal usufruía, numa situação contrastante com o caso português. A componente identitária vai ganhar mais expressão quando se faz representar em 1936 (Fig. 5), num espaço interior caseiro com um quadro atrás da sua cabeça. Esse quadro, que parece fazer parte do seu pensamento, mostra-nos duas mulheres nuas num ambiente idílico, em plena cumplicidade, a passearem entre as árvores, um exemplo do tipo de representações que permaneceram marginalizadas durante décadas. A produção artística lesboerótica de Ofélia Marques ficou escondida numa gaveta privada até à sua descoberta em 1988, refletindo o mutismo que se vai intensificar com a repressão da homossexualidade durante o período da ditadura em Portugal, mas também levando-nos a questionar que trabalhos desta e de outras artistas de sexualidade dissidente poderão ainda estar por descobrir.

A identificação de comunidades lésbicas e de obras com iconografia lesboerótica no século XX constitui uma evidência que desafia o pressuposto de ausência e invisibilidade produzido pelas limitações epistemológicas dos métodos de análise da historiografia da arte portuguesa, que não dispõe de categorias para uma leitura situada, contextual e

79 Curopos, "A garçonne", 176.

interseccional do desejo lesboerótico. A problematização da interseccionalidade vai ser relevante não só para as artistas lésbicas contemporâneas portuguesas que exploram estas dimensões no seu trabalho,[80] mas também para a museologia portuguesa. O Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado abordou a interseccionalidade dos discursos feministas e feministas *queer* na exposição "Hetero q.b." (2013). Impulsionada pela teorização histórica de Judith Butler, a exposição apresenta um conjunto de obras em vídeo realizadas por mulheres artistas, que vão incluir o feminismo histórico e realidades consideradas periféricas ao discurso do feminismo clássico como o lesbianismo e o transgénero. Ao considerarem o enquadramento da heterossexualidade na sociedade contemporânea como normalizador do género, estas artistas abordam novos modelos de sexualidade e o seu enquadramento legal e político, confrontando a complexidade do género.[81]



Figura 5 - Ofélia Marques, *Autorretrato* (1936). Tinta da china sobre papel (30 x 22.2 cm). Fundação Calouste Gulbenkian

80 Apesar de não abordada com aprofundamento, a interseccionalidade vai ser igualmente trabalhada por grande parte dos seus pares masculinos contemporâneos, como vamos ver a respeito de artistas como a dupla João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira ou Vasco Araújo, nomeadamente na problematização do *queer*.

81 Emília Tavares, "hetero q.b.", em *HETERO Q.B. Exposição colectiva internacional de vídeo* (Dossier de imprensa), org. paula roush e Emília Tavares (Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 2013), 3.

A exposição "Histórias de (Des)encantar: Estratégias Artísticas Queer" contou com a presença das artistas Ana Pérez-Quiroga e Patrícia Guerreiro, com *As Aventureiras Again* (2010), e de Maria Lusitano e paula roush, com *Exchanging Gifts Out There in the Orient* (2013). No vídeo *As Aventureiras Again* (2010), a dupla de artistas representa um casal de lésbicas que passeia pela cidade, descontraídas e sem tabus, vivendo a sua história de amor. Ao longo da sua narrativa visual, o casal depara-se com contextos coletivos potencialmente adversos — a visita do papa Bento XVI ou uma celebração da claque futebolística do Benfica —, questionando a necessidade de frontalidade do privado para resistir às pressões coletivas e a necessidade de desmontar qualquer ameaça às liberdades individuais.[82]

Mas se encontramos uma abertura institucional para estes discursos, vamos continuar a observar uma resistência por parte dos discursos historiográficos na abordagem da identidade sexual dissidente de artistas contemporâneas lésbicas, como é o caso de Ana Pérez-Quiroga.[83] É precisamente no trabalho de Pérez-Quiroga que se concretiza o esforço pioneiro de recuperação de vozes e de visibilização de artistas lésbicas, como Ana de Gonta Colaço,[84] num esforço que viria a ser continuado por casos de estudo que surgem fora da disciplina da História da Arte.[85]

3.4. Exclusões materiais e simbólicas de artistas de sexualidade dissidente na academia

A subalternização de obras que revelam o impacto da identidade sexual e afetiva destes artistas parece também espelhar o estatuto daqueles que escrevem sobre elas, estando intimamente ligada à precariedade material e simbólica das vozes que as estudam. Como podemos constatar, as

82 paula roush e Emília Tavares, *HETERO Q.B. Exposição colectiva internacional de vídeo* (Dossier de imprensa) (Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 2013), 25.

83 Isabel Nogueira, *História da arte em Portugal: do marcelismo ao final do século xx* (Lisboa: Bookbuilders, 2021), 149.

84 Ana Pérez-Quiroga, "Ana de Gonta Colaço, 1903-1954 – Escultora" (dissertação de mestrado em Artes Visuais, Évora, Universidade de Évora, 2006).

85 Fernando Curopos, "Du rose *Années Folles* au noir Salazar", *Iberc@l* 18 (2020): 223-238; Curopos, "A garçonne", 167-182.

obras de referência da História da Arte portuguesa revelam omissões e falta de aprofundamento crítico no que diz respeito ao tratamento da sexualidade ou do género. Essa omissão vai espelhar a realidade da oferta curricular nas instituições de ensino superior.

Nos currículos das quatro universidades públicas que oferecem o primeiro ciclo de estudos (licenciatura) em História da Arte, vamos encontrar unidades curriculares no âmbito do ensino da teoria e métodos em História da Arte. Duas destas, a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH) e a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) descrevem explicitamente no seu programa o ensino de teorias e metodologias pós-modernistas, que vão incluir bibliografia que remete para a crítica feminista. Fora das unidades curriculares de teoria não existe uma menção explícita à contextualização de obras feitas por artistas *gays*, lésbicas ou *queer* nas cadeiras de História da Arte contemporâneas portuguesas ou internacionais. No segundo ciclo de estudos (mestrado), a unidade curricular Teoria, Métodos e Debates no mestrado em História da Arte e Museologia pela NOVA FCSH inclui um seminário sobre os desafios dos estudos de género, que inclui na bibliografia uma referência sobre estudos *gays*. Também no mestrado em História da Arte e Património pela FLUC vamos encontrar a unidade curricular História da Arte: Métodos e Desafios que vai abordar as teorias pós-modernistas, não existindo, contudo, especificações sobre o aprofundamento de estudos *gays*, lésbicos ou *queer*. No terceiro ciclo de estudos (doutoramento) não vamos encontrar especificidades em relação a estes temas nos currículos apresentados. Dentro das instituições de ensino superior e no âmbito dos estudos *queer*, o grupo de investigação CITCOM, parte do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, é responsável pelo Quir Research Hub, uma comunidade transdisciplinar de investigadores que trabalham no domínio alargado dos estudos de género e da sexualidade, com particular foco nos estudos literários e culturais, na performance e na representação.

As discussões sobre sexualidades dissidentes foram habitualmente posicionadas fora dos circuitos da historiografia da arte, sendo que a

hostilidade duradoura da História da Arte em relação à identidade é a razão pela qual as investigações *gays*, lésbicas e *queer* sobre a arte e a cultura visual surgem fora da disciplina.[86] Portugal não constitui exceção à regra, com os estudos a centrarem-se maioritariamente em torno da história da homossexualidade em Portugal no século XIX e XX. Outros campos de estudo, como a Antropologia, as Artes Performativas, a Literatura e a Sociologia têm-se revelado particularmente produtivos para a investigação das práticas de artistas de sexualidade dissidente. É precisamente neste âmbito que, a partir da década de 2000, surgem narrativas e estudos de caso sobre arte, cultura visual e performance desenvolvidos à margem da historiografia da arte tradicional.[87]

As conferências e as iniciativas coletivas têm ocorrido igualmente fora da disciplina, com as sessões dedicadas à discussão teórica da arte, do cinema e da cultura visual no Queer Lisboa que têm lugar desde a década de 2000, o colóquio internacional "Queering Afro-Luso-Brazilian Studies", organizado desde 2014, que se centra nos estudos literários e artísticos de países de língua portuguesa — com edições no Brasil (Universidade de São Paulo), em França (Sorbonne Université), em Portugal (Universidade de Lisboa e Universidade do Porto), no Reino Unido (Birmingham University) e na Suécia (Dalarna University) —, ou o congresso internacional "Intersexualidades. Cruzando corpos, cruzando fronteiras" (2017), na Faculdade de Letras do Porto, que aborda a literatura, artes e ciência.

86 Doyle, "Queer Wallpaper", 393.

87 João M. Diniz Ferreira, "Em busca de um devir performativo queer em Portugal", *Sinais de Cena* 4 (2005): 17-20; Pérez-Quiroga, *Ana de Gonta Colaço*; São José Almeida, *Homossexuais no Estado Novo* (Lisboa: Sextante Editora, 2010); António Fernando Cascais e João Ferreira, *Cinema e cultura queer* (Lisboa: Associação Cultural Janela Indiscreta, 2014); Mariana Gonçalves, "Identidades em performance: Para a memória de uma cinematografia *queer* da produtora portuguesa Cineground (1975-78)" (dissertação de mestrado em Antropologia, Lisboa, ISCTE, 2015); Fernando Curopos, *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)* (Paris: L'Harmattan, 2016); Curopos, "Du rose *Années Folles*", 223-238; Curopos, "A garçonne", 167-182; Cláudia Madeira, "Body and Mind, and Vice-Versa, or the Continuing Performative Sexual Revolution in Portuguese Arts", *Revista Arts* 11 (2022); António Fernando Cascais, "Resgatar ao presente Barahona Possollo", *Revista Língua-Lugar* 7 (2024): 133-149; André Murraças, "Um outro teatro? A presença *queer* no Museu Nacional do Teatro e da Dança", *Sinais de Cena* 3, n.º 3 (2024): 28-63; Tiago Lourenço Casaca, "*Queer* in Portuguese Contemporary Artistic Practices: Galleries Fostering Dialogue and Acceptance" (dissertação de mestrado em Mercados de Arte, Lisboa, ISCTE, 2025).

No domínio da museologia, os museus têm aberto a discussão a estas temáticas através das reflexões em torno do género na arte e das interseccionalidades *queer*, em iniciativas como o "Género na Arte. Corpo, Sexualidade e Resistência" (2017), organizada pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea (Chiado, Lisboa) ou o seminário "*Queer*? Narrativas LGBT em Museus Portugueses" (2019), organizado pelo Museu Calouste Gulbenkian, com o objetivo de repensar o lugar do museu em relação às questões de género e sexualidade.

No campo da crítica de arte encontramos um esforço mais consistente de reconhecimento e contextualização de práticas artísticas *gay*, lésbicas e *queer* — abrindo espaço para debates que a historiografia académica evita —, como podemos observar, em iniciativas mais recentes, no projeto "Uma Densa Nuvem de Amor" (2025), que apresenta uma programação que procura mostrar hipóteses de reflexão, criação, projeção e performatividade *queer* no âmbito artístico e académico.

No campo disciplinar da História da Arte, os contributos são mais recentes, com os estudos sobre a dimensão *queer* e não binária da obra de Vasco Araújo,[88] o trabalho de arqueologia histórica da homossexualidade nas práticas da dupla João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira,[89] e na visibilidade da produção artística de mulheres lésbicas em Ana Pérez-Quiroga.[90]

No domínio editorial, são raros os exemplos de publicações originais de teóricos *gays*, lésbicas e *queer* em livrarias nacionais, sendo ainda mais escassas as traduções para português de obras de referência, com *Gender Trouble*, de Judith Butler, traduzida quase trinta anos após a sua publicação original. A situação é particularmente crítica no caso específico da História da Arte: as bibliotecas universitárias de

88 Designadamente no ponto "Um retrato", quando se disserta sobre obras tão fundamentais no domínio da fluidez de género como *Diva, a Portrait* ou *Far de Donna*, em Bruno Marques e Ivo André Braz, "Vasco Araújo et alli: A in-atualidade da identidade contemporânea", *Revista de História da Arte* 12 (2015): 217-233.

89 Bruno Marques, "João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira", 98-122; Marques, "Com aquilo naquilo", 277-318; Caldeira e Marques, "Queering Moby Dick", 113-137.

90 Bruno Marques, "*A arte como revolução em nome da visibilização das mulheres lésbicas: Entrevista com Ana Pérez-Quiroga*", *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade* 6, n.º 10 (2024): 133-154.

referência, como a Biblioteca de Arte Gulbenkian, carecem de acervos sobre arte *gay*, lésbica e *queer*, sem referências essenciais para a compreensão destes artistas como as de Emmanuel Cooper[91] ou Harmony Hammond.[92]

Os manuais de referência utilizados ignoram estas abordagens, os currículos raramente contemplam artistas ou movimentos dissidentes. E quando o fazem, não abordam o impacto da sua identidade sexual e afetiva na sua produção artística. Ao contrário do que se poderia supor, não é a falta de conteúdo que justifica o silêncio institucional, mas a persistência de um modelo académico que continua a definir os limites do saber legítimo e, com ele, as fronteiras do visível.

4. A persistência do "não dito" na historiografia da arte portuguesa: o silêncio como estrutura e sintoma

Perante este silêncio, torna-se urgente reimaginar os pressupostos da prática historiográfica. Ao desafiar os mecanismos de dessexualização e neutralização que operam fora, mas também dentro, da hegemonia heterossexual, a construção de discursos historiográficos da arte *gay* e lésbica em Portugal exige mais do que a mera inclusão de artistas de sexualidade dissidente ou de obras até aqui silenciadas. Implica uma reavaliação dos métodos que estruturaram o cânone historiográfico, confrontando os regimes de visibilidade que legitimam determinados discursos e apagam outros.

Apesar dos contributos históricos para o desenvolvimento da disciplina, as obras de referência da historiografia da arte portuguesa têm revelado uma profunda inércia na renovação dos seus discursos,[93] promovendo uma aparente neutralidade e resistindo à receção de propostas artísticas

91 Cooper, *The Sexual Perspective*.

92 Harmony Hammond, *Lesbian Art in America: A Contemporary History* (Nova Iorque: Rizzoli, 2000).

93 Almeida, "A situação portuguesa", 102 e 106; Mariana Pinto dos Santos, "O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência", *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 1 (2015): 64.

fora do cânone evolutivo-formal,[94] colocando dificuldades à construção de uma História da Arte plural, crítica e atenta às múltiplas subjetividades que atravessam a produção artística.

A dessexualização disciplinar dos artistas de sexualidade dissidente produziu uma invisibilidade institucionalizada, na qual a sexualidade e o desejo, quando dissidentes, são neutralizados. Como consequência, observa-se uma dessexualização dos artistas *gays* integrados no cânone historiográfico, esvaziados das suas dimensões afetivas e eróticas, e uma invisibilização sistemática das artistas lésbicas, perpetuando a exclusão das suas experiências e representações do discurso histórico-artístico. As biografias, quando omitidas ou despolitizadas, 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.[95] As investigações feitas para visibilizar o trabalho destes indivíduos tornam-se insuficientes, se não forem colocadas perguntas diferentes que tenham em conta a sua realidade.

Na análise do filme de terror *The Haunting* (1963), Patricia White descreve a estratégia representacional que torna a homossexualidade uma invisibilidade assombradora.[96] O fantasma homossexual ganha representatividade através da sua negação: a sua aparição fantasmagórica permite que a cultura registe e recuse simultaneamente a sua existência.[97] A questão da homossexualidade parece continuar a ameaçar a integridade da obra de arte. A lógica estrutural neoliberal[98] 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, ao apresentar narrativas heterossexuais como universais,

94 Santos, "O legado de José-Augusto França", 80.

95 Cascais, *Dissidências e resistências*, 15.

96 Patricia White, *Female Spectator, Lesbian Specter: The Haunting in Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (Nova Iorque: Routledge, 1991), 157.

97 Terry Castle, *The Apparitional Lesbian* (Nova Iorque: Columbia University Press, 1993), 62.

98 Jennifer Nelson, "What Is the Historical Specificity of Current Calls to Decolonize Art History? How Are They Different from Previous Challenges to the Discipline (such as Postcolonialism, Feminism, Queer Studies, Marxism)?", em *Decolonizing Art History*, ed. Catherine Grant e Dorothy Price (Londres: Association for Art History, 2020), 42.

acaba por absorver as narrativas *queer*,[99] falhando na criação de outras perspetivas para uma História da Arte mais rica, plural e inclusiva que foi feita, também, para os outros.

As discussões sobre artistas de sexualidades dissidentes surgem frequentemente fora dos circuitos da História da Arte portuguesa, em campos disciplinares que, estruturalmente, fizeram um percurso de transformação teórica que permite investigar estes artistas. Ao deixar a responsabilidade da sua visibilização, contextualização, discussão, reinterpretação e resgate a outros agentes, incluindo os próprios artistas, a historiografia académica criou um atraso epistemológico relativamente a outros campos disciplinares em Portugal. As iniciativas tardias na pesquisa sobre questões identitárias nos artistas *gays* e lésbicas evidenciam o atraso da História da Arte, que é intensificado quando encontramos as instituições museológicas na frente destes discursos interseccionais, ficando só atrás dos próprios artistas multidisciplinares *queer* portugueses que, devido ao foco metodológico *gay* e lésbico, não foram plenamente explorados neste texto.

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 da História da Arte, perpetuando o silêncio em torno destes artistas e obras. Quando este silêncio ganha voz, acabamos por descobrir que estes artistas não são casos isolados — pertencendo à comunidade imaginada[100] que existiu na mente dos homossexuais à época —, fazendo parte de uma tradição cultural maior. A construção destes "outros" contextos, estas "outras" histórias da arte, permite-nos imaginar como seria uma cultura artística não imaginada pela mente heterossexual.

99 Doyle, "Queer Wallpaper", 394.

100 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo* (Lisboa: Edições 70, 2005), 25.

Bibliografia

Afonso, Raquel. "Homossexualidade e resistência durante a ditadura portuguesa: estudos de caso". Dissertação de mestrado em Antropologia, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2018.

Almeida, Bernardo Pinto de. *Pintura portuguesa do século XX*. Porto: Lello Editores, 2002.

Almeida, Bernardo Pinto de. *Transição. Ciclopes, mutantes, apocalípticos. A nova paisagem artística no final do século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

Almeida, Bernardo Pinto de. "A situação portuguesa (entrevista com João Fernandes e Ulrich Loock)". Em *Anos 80. Uma topologia*, editado por Ulrich Loock. Porto: Museu Serralves, 2007, 96-109.

Almeida, Bernardo Pinto de. *Arte portuguesa no século XX. Uma história crítica*. Matosinhos: Coral Books, 2017.

Almeida, São José. *Homossexuais no Estado Novo*. Lisboa: Sextante Editora, 2010.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

Artaud, Antonin. *Heliogabalus or, The Anarchist Crowned*. Paris: Creation Books, 2003.

Brandão, Ana Maria. "Lesbianismo, feminismo e activismo gay: alianças difíceis". *LES Online*, 1, n.º 1 (2009): 12-20.

Braz, Ivo André, e Bruno Marques. "Vasco Araújo et alli: A in-atualidade da identidade contemporânea". *Revista de História da Arte* 12 (2015): 217-233.

Caldeira, Ana Catarina, e Bruno Marques. "Queering Moby Dick. Pornography as a Political Strategy in João Pedro Vale and Nuno Alexandre Ferreira". *Miguel Hernández Communication Journal* 15, n.º 1 (2024): 113-137.

Carvalho, Miguel. "Mário Cesariny: o homossexual que trocou a Grécia por Roma". *Visão*, 9-08-2023.

Casaca, Tiago Lourenço. "*Queer* in Portuguese Contemporary Artistic Practices: Galleries Fostering Dialogue and Acceptance". Dissertação de mestrado em Mercados de Arte, Lisboa, ISCTE, 2025.

Cascais, António Fernando, org. *Indisciplinar a teoria. Estudos gays, lésbicos e queer*. Lisboa: Fenda, 2004.

Cascais, António Fernando, ed. *Dissidências e resistências homossexuais no século XX português*. Lisboa: Letra Livre, 2024.

Cascais, António Fernandes. "Resgatar ao presente Barahona Possollo". *Revista Língua-Lugar* 7 (2024): 133-149.

Cascais, António Fernando, e João Ferreira. *Cinema e cultura queer*. Lisboa: Associação Cultural Janela Indiscreta, 2014.

Castle, Terry. *The Apparitional Lesbian*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1993.

Cooper, Emmanuel. *The Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*. Londres: Routledge & Kegan Paul Books Ltd, 1986.

Curopos, Fernando. *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*. Paris: L'Harmattan, 2016.

Curopos, Fernando. "La portugayse (in)visible". *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 11 (2017): 15-31.

Curopos, Fernando. "Du rose *Années Folles* au noir Salazar". *Iberc@l* 18 (2020): 223-238.

Curopos, Fernando. "A garçonne: de Paris a «Lesboa»". *Moderna Språk* 2 (2022): 167-182.

Doyle, Jennifer. "Queer Wallpaper". Em *The Art of Art History: A Critical Anthology*, organizado por Donald Preziosi. Oxford: Oxford History of Art, 2009, 391-401.

Fernandes, João, e Maria Ramos. *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação Serralves, 1997.

Ferreira, João M. Diniz. "Em busca de um devir performativo queer em Portugal". *Sinais de Cena* 4 (2005): 17-20.

França, José-Augusto. *Oito ensaios sobre arte contemporânea.* Lisboa: Publicações Europa-América, 1967.

França, José-Augusto. *História da arte em Portugal - O Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

França, José-Augusto. *A arte em Portugal no s*éculo *xx. 1911-1961.* Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

Góis, João. "Imaginar histórias da arte queer em Portugal: o caso de Mário Cesariny". *Revista de História da Arte* 20 (2025).

Gonçalves, Mariana. "Identidades em performance: Para a memória de uma cinematografia queer da produtora portuguesa Cineground (1975-78)". Dissertação de mestrado em Antropologia, Lisboa, ISCTE, 2015.

Gonçalves, Rui Mário. *100 pintores portugueses do século xx*. Lisboa: Alfa, 1986.

Gonçalves, Rui Mário. *História da arte em Portugal. De 1945 à actualidade*. Lisboa: Alfa, 1986.

Gonçalves, Rui Mário. *História da arte em Portugal. Pioneiros da modernidade*. Lisboa: Alfa, 1986.

Hall, Donald E. *Queer Theories*. Londres: Red Globe Press, 2003.

Hammond, Harmony. *Lesbian Art in America: A Contemporary History*. Nova Iorque: Rizzoli, 2000.

Jones, Amelia. "'Every Man Knows Where and How Beauty Gives Him Pleasure': Beauty Discourse and the Logic of Aesthetics". Em *The Art of Art History: A Critical Anthology*, organizado por Donald Preziosi. Oxford: Oxford History of Art, 2009.

Jones, Amelia. "Introduction: Sexual Differences and Otherwise". Em *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories (Rethinking Art's Histories)*, editado por Amelia Jones e Erin Silver. Manchester: Manchester University Press, 2016, 1-50.

Jones, Amelia, e Erin Silver. "Queer Theory and Feminist Art History: An Imperfect Genealogy". In *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories (Rethinking Art's Histories)*, editado por Amelia Jones e Erin Silver. Manchester: Manchester University Press, 2016, 51-104.

Korsmeyer, Carolyn. *Gender and Aesthetics: An Introduction*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2004.

Madeira, Cláudia. "Body and Mind, and Vice-Versa, or the Continuing Performative Sexual Revolution in Portuguese Arts". *Revista Arts* 11 (2022).

Mahon, Alyce. *Eroticism & Art*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Marques, Bruno. "João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira: *cruising* no reino do não-dito". *Diálogos* 26, n.º 1 (2022): 98-122.

Marques, Bruno. "Com aquilo naquilo, por João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira: para uma «história imaginada» sobre repressão à vivência homossexual". Em *Dissidências e resistências homossexuais no século xx português*, editado por António Fernando Cascais. Lisboa: Letra Livre, 2024, 277-318.

Marques, Bruno. "A arte como revolução em nome da visibilização das mulheres lésbicas: Entrevista com Ana Pérez-Quiroga". *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade* 6, n.º 10 (2024): 133-154.

Martins, Maria João. "Mário Cesariny — Um homem aceso como um barco". *Diário de Notícias*, 9-08-2023.

Mccann, Hannah, e Whitney Monaghan. *Queer Theory Now: From Foundations to Futures*. Londres: Bloomsbury Academic, 2019.

Melo, Alexandre. *Artes plásticas em Portugal. Dos anos 70 aos nossos dias*. Lisboa: Difel, 1998.

Melo, Alexandre. *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, 2018.

Mendes, Miguel Gonçalves. "Autografia". Documentário. Publicado a 16-12-2022, pela Perve Galeria. Youtube, 1:42:45, 2004.

Mendes, Miguel Gonçalves. *Verso de Autografia. Miguel Mendes conversa com Mário Cesariny*. Lisboa: Jumpcut, 2004.

Murraças, André. "Um outro teatro? A presença *queer* no Museu Nacional do Teatro e da Dança". *Sinais de Cena* 3, n.º 3 (2024): 28-63.

Nelson, Jennifer. "What Is the Historical Specificity of Current Calls to Decolonize Art History? How Are They Different from Previous Challenges to the Discipline (such as Postcolonialism, Feminism, Queer Studies, Marxism)?". Em *Decolonizing Art History*, organizado por Catherine Grant e Dorothy Price. Londres: Association for Art History, 2020, 42-43.

Nogueira, Isabel. *História da arte em Portugal: do marcelismo ao final do século XX*. Lisboa: Bookbuilders, 2021.

Nunes, Vladimiro. "Entrevista: fui suspeito de vagabundagem". Lisboa: Galeria Perve, 2006.

Pereira, Paulo. *Arte portuguesa. História essencial*. Lisboa: Temas e Debates, 2014.

Pérez-Quiroga, Ana. "Ana de Gonta Colaço, 1903-1954 – Escultora". Dissertação de mestrado em Artes Visuais, Évora, Universidade de Évora, 2006.

Pernes, Fernando. *Um olhar sobre a arte contemporânea*. Porto: Casa de Serralves e Secretariado de Estado da Cultura, 1988.

Pinharanda, João Lima. *Alguns corpos: imagens na arte portuguesa entre 1950-1990*. Lisboa: EDP - Eletricidade de Portugal, 1998.

Pinharanda, João Lima, org. *Mário Cesariny*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

Pinharanda, João Lima. "O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio". Em *História da arte portuguesa. O declínio das vanguardas*, dirigido por Paulo Pereira, vol. 10. Lisboa: Círculo de Leitores, 2008, 93-135.

roush, paula, e Emília Tavares. *HETERO Q.B. Exposição colectiva internacional de vídeo* (dossier de imprensa). Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 2013.

Santos, Mariana Pinto dos. "O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência". *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 1 (2015): 61-87.

Silva, Raquel Henriques da. "Sinais de ruptura: «livres» e humoristas". Em *História da arte portuguesa. A ruptura moderna (século XX)*, dirigido por Paulo Pereira, vol. 9. Lisboa: Círculo de Leitores, 2008, 7-41.

Tavares, Emília. "hetero q.b.", em *HETERO Q.B. Exposição colectiva internacional de vídeo* (dossier de imprensa), organizado por Emília Tavares e paula roush. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2013, 2-3.

Vicente, Filipa. "História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português". *Revista de História da Arte* 10 (2012): 211-225.

Walton, David. *Doing Cultural Theory*. Los Angeles: SAGE Publications, 2012.

White, Patricia. "Female Spectator, Lesbian Specter: The Haunting". Em *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Nova Iorque: Routledge, 1991.

Wölfflin, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Referência para citação:
Góis, João Miguel Melo de (2025). "O silêncio gay e lésbico nas práticas da História da Arte portuguesa: reflexões sobre a dessexualização disciplinar". *Práticas Da História. Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, (21), 327-363. https://doi.org/10.48487/pdh.2025.n21.42441