

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
ESCOLA DE DIREITO, TURISMO E MUSEOLOGIA
DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA

PANACEA BETINI

**QUEBRANDO O CÓDIGO BINÁRIO: A SALVAGUARDA DE FILMES
LGBTQIAPN+ EM INSTITUIÇÕES INDEPENDENTES NO BRASIL**

OURO PRETO
2026

PANACEA BETINI

**QUEBRANDO O CÓDIGO BINÁRIO: A SALVAGUARDA DE FILMES
LGBTQIAPN+ EM INSTITUIÇÕES INDEPENDENTES NO BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso de Museologia da
Universidade Federal de Ouro Preto como requisito
para obtenção do título de Bacharel em Museologia.

Orientadora: M.e. Anna Beatriz Muniz

Co-orientadora: Dra. Gabriela de Lima Gomes

Linha de Pesquisa: Preservação e seus Meios

OURO PRETO

2026



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
ESCOLA DE DIREITO, TURISMO E MUSEOLOGIA
COLEGIADO DO CURSO DE MUSEOLOGIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

PANACEA BETINI

QUEBRANDO O CÓDIGO BINÁRIO:

a salvaguarda de filmes lgbtqiapn+ em instituições independentes no brasil

Monografia apresentada ao Curso de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Museologia

Aprovada em 29 de julho de 2026

Membros da banca

Mestra Anna Beatriz Vieira Muniz Donatelli - Orientadora (Universidade Federal de Minas Gerais)
Doutora Gabriela de Lima Gomes - Co-Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)
Doutor Edson Fialho de Rezende (Universidade Federal de Ouro Preto)
Doutora Elcione Luciana da Silva (Universidade Federal de Ouro Preto)

Gabriela de Lima Gomes, co-orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 21/09/2026



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela de Lima Gomes, COORDENADOR(A) DE CURSO DE BACHARELADO EM MUSEOLOGIA**, em 21/09/2026, às 11:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1195842** e o código CRC **0208CBF9**.

Dedico para àqueles que desobedeceram ao Estado, se perdendo, se refazendo, se desconstruindo e se desviando. Que mantenhamos nos perpetuando nas errâncias.

AGRADECIMENTO

Agradeço, primeiramente, à minha família. Em meio às dificuldades, às incertezas, às incompreensões e aos inúmeros desafios que marcaram esta caminhada, vocês permaneceram ao meu lado. O percurso esteve longe de ser simples, mas o apoio de vocês fez com que cada obstáculo se tornasse apenas mais uma etapa. Esta conquista também pertence a vocês, Edson, Célia e Hariadny.

À Universidade Federal de Ouro Preto, expresso minha profunda gratidão por proporcionar um ensino público, gratuito e de excelência. A UFOP foi muito mais do que um espaço de formação acadêmica; foi um lugar de encontros, descobertas, amadurecimento e pertencimento. Quando dizemos que a UFOP é uma mãe, é por reconhecer tudo aquilo que ela acolhe, ensina, proporciona e transforma.

Aos meus professores, em especial à professora Anna Beatriz Muniz e à professora Gabriela de Lima Gomes, deixo minha sincera admiração e gratidão. Vocês foram fundamentais na minha formação, despertando em mim o interesse, a sensibilidade e o compromisso com a preservação do patrimônio. Foram faróis ao longo dessa trajetória, iluminando caminhos que hoje se transformam no futuro profissional que sonho construir.

Aos meus amigos Luan Henrique Renovato, Floki Magalhães, Robb Ubaldo, Isabela Bertoche, Ludmylla Lana e João Marcos Andrade agradeço por caminharem ao meu lado. Nos momentos em que o cansaço parecia maior que a esperança, vocês me lembraram de quem eu era e do motivo pelo qual havia começado. Obrigado pelo carinho, pelas conversas, pelos risos, pelo acolhimento e por fazerem dos dias difíceis um pouco mais leves. Nenhuma conquista é feita sozinha, e vocês fazem parte desta.

À minha segunda casa, a República DeCanas, que chegou apenas nos momentos finais da graduação, mas transformou completamente a minha experiência em Ouro Preto. Entre essas paredes encontrei muito mais do que um lugar para morar, encontrei afeto, escuta, pertencimento e um verdadeiro porto seguro. Às moradoras Pypah, G-zuis, La Loba, Pinky e Fiuque, meu muito obrigado por compartilharem comigo os dias e fazer deles mais alegres.

Por fim, agradeço à Museologia. Foi ela que me ensinou que preservar é reconhecer vidas, memórias, afetos e histórias que insistem em permanecer. Que este trabalho seja também um gesto de cuidado com aquelas narrativas que, por tanto tempo, foram silenciadas, mas que seguem resistindo por meio da memória.

“Meu corpo trans é uma instituição insurgente sem constituição. Um paradoxo epistemológico e administrativo. Futuro sem teleologia ou pontos de referência, sua existência inexistente significa a destituição tanto da diferença sexual quanto da diferença homossexual/heterossexual. Meu corpo trans se volta contra a linguagem daqueles que o nomeiam de modo a negá-lo. Meu corpo trans existe como uma realidade material, como um labirinto de desejos e atividade, e sua existência inexistente põe cada peça do tabuleiro em xeque: a nação, o judiciário, o arquivo, o mapa, o documento, a família, a lei, o livro, o campo de detenção, a psiquiatria, a fronteira, a ciência, Deus. Meu corpo trans existe.” (Paul Preciado)

RESUMO

A presente pesquisa analisa os processos de preservação e salvaguarda da memória do cinema LGBTQIAPN+ brasileiro em instituições independentes, buscando compreender os desafios técnicos, institucionais e políticos envolvidos na conservação desses acervos. Parte-se do entendimento de que os processos de patrimonialização e construção da memória são atravessados por disputas de poder que historicamente marginalizaram as dissidências sexuais e de gênero, refletindo diretamente na preservação de seus registros audiovisuais. Para alcançar esse objetivo, realizou-se uma pesquisa de abordagem qualitativa, de caráter exploratório e descritivo, fundamentada em revisão bibliográfica, análise documental, análise filmográfica e aplicação de questionário estruturado junto a instituições brasileiras que desenvolvem ações relacionadas à preservação da memória LGBTQIAPN+. Os resultados evidenciam que as instituições independentes desempenham papel central na identificação, organização e salvaguarda da memória LGBTQIAPN+, embora enfrentem limitações significativas relacionadas à insuficiência de recursos financeiros, à ausência de infraestrutura adequada, à escassez de profissionais especializados e à fragilidade das políticas institucionais de preservação. Em contrapartida, observou-se que instituições públicas apresentam melhores condições estruturais, porém nem sempre desenvolvem políticas específicas voltadas às memórias dissidentes. A pesquisa também identificou que a baixa adesão institucional ao levantamento constitui, por si só, um indicativo das dificuldades de reconhecimento e institucionalização da memória LGBTQIAPN+ no campo patrimonial brasileiro. Conclui-se que a preservação do cinema LGBTQIAPN+ ultrapassa a dimensão técnica da conservação audiovisual, configurando-se como uma disputa pelo direito à memória, ao patrimônio e à representação, reforçando a necessidade de fortalecimento das políticas públicas e do reconhecimento institucional dessas iniciativas.

Palavras-chave: patrimônio; memória; preservação audiovisual; cinema LGBTQIAPN+; instituições independentes.

ABSTRACT

This research analyzes the processes of preservation and safeguarding of the memory of Brazilian LGBTQIAPN+ cinema in independent institutions, seeking to understand the technical, institutional, and political challenges involved in the conservation of these collections. It is based on the understanding that the processes of heritage-making and memory construction are shaped by power struggles that have historically marginalized sexual and gender dissidences, directly affecting the preservation of their audiovisual records. To achieve this objective, a qualitative, exploratory, and descriptive research approach was adopted, based on a literature review, documentary analysis, filmographic analysis, and the application of a structured questionnaire to Brazilian institutions that develop initiatives related to the preservation of LGBTQIAPN+ memory. The results demonstrate that independent institutions play a central role in identifying, organizing, and safeguarding LGBTQIAPN+ memory, although they face significant limitations related to insufficient financial resources, inadequate infrastructure, a shortage of specialized professionals, and the fragility of institutional preservation policies. Conversely, public institutions were found to have better structural conditions, although they do not always develop specific policies aimed at dissident memories. The research also identified that the low level of institutional participation in the survey constitutes, in itself, an indication of the difficulties involved in recognizing and institutionalizing LGBTQIAPN+ memory within the Brazilian heritage field. It is concluded that the preservation of LGBTQIAPN+ cinema goes beyond the technical dimension of audiovisual conservation, constituting a struggle for the right to memory, heritage, and representation, thereby reinforcing the need to strengthen public policies and institutional recognition of these initiatives.

Keywords: audiovisual preservation; LGBTQIAPN+ memory; cinema; independent institutions.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Mapeamento de instituições independentes	52
Figura 2 — Mapeamento de instituições privadas	52
Figura 3 — Mapeamento de instituições públicas	53
Figura 4 — Instituições respondentes	55

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 — Ranking de tipologia de acervos mais comuns	57
Tabela 2 — Ranking de dificuldades de preservação	60
Tabela 3 — Ranking de riscos de salvaguarda de acervo LGBTQIAPN+	61

LISTA DE ABREVIATURAS

LGBTQIAPN+ - Lésbicas, gays, bissexuais, trans (transexuais, travestis e transgênero), queer, intersexo, assexuais, pansexuais, não-binárias e (+) sendo o símbolo que agrega outras identidades e orientações não especificadas.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	11
2.	TEORIA QUEER E PRODUÇÃO DAS SEXUALIDADES	13
2.1.	HISTÓRIA DA SEXUALIDADE E DISPOSITIVOS DE PODER	14
2.2.	GÊNERO, PERFORMANCE E TEORIA QUEER	18
3.	PATRIMÔNIO, MEMÓRIA E DISPUTAS DE NARRATIVA	21
3.1.	A INVENÇÃO DAS TRADIÇÕES E A CONSTRUÇÃO DO PATRIMÔNIO	22
3.2.	A ALEGORIA DO PATRIMÔNIO E A CRÍTICA ÀS ESTRUTURAS HEGEMÔNICAS	25
4.	CINEMA NO BRASIL	31
4.1.	ARTE QUEER COMO PRÁTICA POLÍTICA E ESTÉTICA	32
4.2.	PANORAMA HISTÓRICO DO CINEMA BRASILEIRO	36
4.3.	CINEMA LGBTQIAPN+ BRASILEIRO	42
4.4.	ANÁLISE FILMOGRÁFICA	44
5.	INSTITUIÇÕES INDEPENDENTES E POLÍTICAS DE MEMÓRIA LGBTQIAPN+	52
5.1.	MAPEAMENTO DE INSTITUIÇÕES	54
5.2.	ANÁLISE DE DADOS	59
5.3.	RESULTADOS	67
5.4.	DISCUSSÃO	69
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
	REFERÊNCIAS	75
	ANEXOS	79

1. INTRODUÇÃO

A preservação da memória constitui um dos principais instrumentos para a construção das identidades individuais e coletivas, permitindo que diferentes grupos sociais reconheçam suas trajetórias, experiências e produções culturais ao longo do tempo. No entanto, os processos de seleção, documentação e patrimonialização não ocorrem de maneira neutra. As instituições responsáveis pela constituição dos arquivos, museus e centros de memória historicamente privilegiaram determinadas narrativas em detrimento de outras, produzindo lacunas que refletem relações de poder, disputas simbólicas e critérios socialmente estabelecidos sobre aquilo que merece ser preservado. Nesse contexto, as memórias LGBTQIAPN+ figuram entre aquelas que, por muito tempo, permaneceram invisibilizadas ou relegadas às margens das políticas institucionais de preservação.

No campo audiovisual, essas disputas tornam-se ainda mais evidentes. O cinema, além de expressão artística, configura-se como documento histórico e patrimônio cultural, registrando modos de vida, práticas sociais, valores e conflitos de diferentes períodos. Entretanto, a permanência dessas obras depende diretamente da existência de políticas de preservação, infraestrutura técnica, profissionais especializados e reconhecimento institucional de seu valor patrimonial. Quando essas condições não se concretizam, parcelas significativas da produção cinematográfica tornam-se suscetíveis à deterioração física, à obsolescência tecnológica e, em muitos casos, ao desaparecimento definitivo. Para obras que abordam dissidências sexuais e de gênero, essa vulnerabilidade é frequentemente agravada por processos históricos de censura, marginalização e exclusão das narrativas oficiais da memória nacional.

A trajetória do cinema LGBTQIAPN+ brasileiro exemplifica esse cenário. Desde as primeiras representações das homossexualidades e das dissidências de gênero até a consolidação de produções mais autorais e politicamente engajadas, essas obras constituem importantes registros das transformações sociais, culturais e políticas vivenciadas pelo país. Contudo, parte significativa desse patrimônio permanece dispersa, pouco documentada ou preservada por iniciativas independentes que, frequentemente, enfrentam limitações estruturais relacionadas à escassez de recursos financeiros, infraestrutura e reconhecimento institucional. A

preservação dessas memórias ultrapassa o campo técnico da conservação audiovisual, configurando-se também como uma disputa pelo direito à memória, ao patrimônio e à representação.

Diante desse cenário, esta pesquisa parte do seguinte problema: como ocorre a salvaguarda da memória do cinema LGBTQIAPN+ brasileiro nas instituições independentes de preservação audiovisual e quais desafios permeiam esse processo? A hipótese que orienta este estudo considera que, embora essas instituições desempenhem papel fundamental na preservação das memórias dissidentes, sua atuação é marcada por limitações estruturais decorrentes da ausência de políticas públicas específicas, da precariedade financeira e da insuficiente institucionalização dessas iniciativas no campo patrimonial brasileiro.

Assim, esta pesquisa tem como objetivo geral analisar os processos de preservação e salvaguarda da memória do cinema LGBTQIAPN+ brasileiro em instituições independentes, buscando compreender os desafios técnicos, institucionais e políticos envolvidos na conservação desses acervos. Pretende-se discutir as contribuições da teoria queer para analisar as políticas de memória e suas relações entre patrimônio, arquivo e disputas de narrativas; contextualizando historicamente o desenvolvimento do cinema LGBTQIAPN+ brasileiro; realizando uma análise por meio de pesquisa exploratória e descritiva para compreender o cenário e práticas de preservação desenvolvidas por instituições independentes nacionais responsáveis pela salvaguarda desses acervos.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa, de caráter exploratório e descritivo, fundamentada na revisão bibliográfica, na análise documental e na aplicação de questionário estruturado junto a instituições brasileiras que desenvolvem ações relacionadas à preservação da memória LGBTQIAPN+. Os dados obtidos foram analisados à luz da Análise de Conteúdo proposta por Laurence Bardin (2016), privilegiando a interpretação qualitativa das informações e o estabelecimento de relações entre os dados coletados, entre os meses de maio à julho, e o referencial teórico adotado. Considerando a natureza da amostra, os resultados apresentados não possuem pretensão de inferência estatística, mas de compreender tendências, desafios e particularidades observadas no conjunto das instituições investigadas.

Para o desenvolvimento da pesquisa, o trabalho está organizado em cinco capítulos. Após esta introdução, o segundo capítulo apresenta as discussões acerca

da teoria queer, das sexualidades e das construções de identidade e gênero, fornecendo a base conceitual para compreender os processos de marginalização das dissidências sexuais. O terceiro capítulo aborda as relações entre patrimônio, memória, arquivo e disputas de narrativas, discutindo os mecanismos de legitimação e exclusão presentes nos processos de patrimonialização. O quarto capítulo apresenta um panorama histórico do cinema LGBTQIAPN+ brasileiro, seguido da análise filmográfica das obras *A Rainha Diaba* (1974), *Onda Nova* (1983) e *Amor Maldito* (1984), considerando tanto seus aspectos narrativos quanto as condições atuais de preservação. Por fim, o quinto capítulo reúne a pesquisa realizada junto às instituições investigadas, apresentando a metodologia adotada, a análise dos dados, os resultados e a discussão acerca dos desafios contemporâneos para a salvaguarda da memória audiovisual LGBTQIAPN+ no Brasil.

Ao articular museologia, patrimônio, preservação audiovisual e teoria queer, esta pesquisa busca contribuir para o debate sobre o reconhecimento das memórias LGBTQIAPN+ como patrimônio cultural, evidenciando que preservar esses acervos significa não apenas conservar suportes materiais, mas assegurar a permanência de narrativas historicamente silenciadas e ampliar as possibilidades de representação da diversidade na memória coletiva brasileira.

2. TEORIA QUEER E PRODUÇÃO DAS SEXUALIDADES

Para adentrarmos às discussões propostas para este presente trabalho, devemos, inicialmente, discorrer sobre o recorte teórico em torno da teoria queer. Deve-se, portanto, desenvolver sobre a construção histórica sobre as sexualidades, identidades e gêneros.

Destarte, este capítulo apresenta uma reflexão acerca das construções históricas e socioculturais das sexualidades, das identidades de gênero e da teoria queer, compreendendo-as não como categorias naturais ou universais, mas como produções discursivas atravessadas por relações de poder, normas e disputas de legitimidade.

A partir das contribuições de autores como Michel Foucault, Judith Butler, Jack Halberstam, Paul B. Preciado e outros pesquisadores do campo, busca-se evidenciar como os regimes de normalização produziram processos de exclusão e marginalização das dissidências sexuais e de gênero. Essa discussão constitui a base

conceitual para compreender, nos capítulos seguintes, de que maneira tais mecanismos também influenciam a constituição dos arquivos, das políticas de patrimônio e das práticas de preservação da memória LGBTQIAPN+.

2.1. HISTÓRIA DA SEXUALIDADE E DISPOSITIVOS DE PODER

A história da sexualidade não se resume ao sexo. O poder criou um processo de regulação sobre o sexo e uma produção discursiva que culmina, ainda na atualidade, sobre as normas dentro da compreensão de gênero, sexo e a binariedade. Essa história se perpetua há séculos, iniciando-se a partir da colonização e invasão de terras, violências contra povos originários e a submissão aos ideais normativos eurocêntricos.

No Brasil, os povos originários demonstravam formas que perpassavam o pensamento e lógica binária, convivendo em comunidades que o comportamento homossexual e a compreensão de gênero transpassavam os limites das ideologias heteronormativas impostas, posteriormente, pela colonização. Souza (1587), em sua obra “Tratado descritivo do Brasil em 1587”, aponta casos de “homossexualidade” em tribos indígenas.

Foucault (1988) e Souza (1587) pontuam, em suas respectivas obras, como a história se remonta, anterior à rigidez categórica do discurso, com uma maior fluidez nas práticas sexuais, principalmente pela sexualidade não ser organizada como identidade fixa e como campo de saber estruturado, em que lhe atribui comportamentos à um sistema binário rígido que condiciona o local de existência de indivíduos dentro da construção da sociedade.

Assim, conforme aponta Foucault:

“Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o

quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções” (FOUCAULT, 1988, p. 9-10).

Portanto, a partir do século XVII, no início da modernidade, começou-se a inserção do sexo como discurso dentro das sociedades, surgindo assim o processo da produção discursiva, em conjunto com a ascensão do estado capitalista, da burguesia e da industrialização. Foucault (1988) argumenta que, ao decorrer da história, a sexualidade não foi simplesmente reprimida, silenciada e proibida. A sexualidade tornou-se objeto para um projeto político entre o Estado e a Igreja, em que se impôs narrativas sobre sexo e gênero na sociedade, com a intenção de normatizar comportamentos, controlar corpos e regular práticas sexuais para o modelo familiar burguês, centralizando o sexo apenas como reprodutório, utilitário e moralizado.

No livro “História da Sexualidade I: a vontade de saber”, Michel Foucault se debruça à compreensão da dominação do discurso sobre sexo como uma ferramenta essencial para a aplicação do poder. Ele afirma sobre o “benefício do locutor”, onde aquele que denuncia as repressões sexuais exercidas pelas autoridades, este sente-se transgressor, porém apenas alimenta o discurso de poder que incentiva a confissão e o controle de corpos. A sexualidade não foi silenciada, mas foi dominada, principalmente através do discurso. Aqueles que detém o poder de analisar, definir, categorizar e estudar, como o judiciário, a medicina e as instituições que regulam a vida social, organizam e produzem formas de viver a sexualidade, definindo o que é normal e o que é desviante (Foucault, 1988).

Foucault afirma que “Entre o Estado e o indivíduo o sexo tornou-se objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análise e de injunções o investiram.” (Foucault, 1988, p. 33). O desejo social de investigar, falar, registrar e entender as sexualidades, produz um saber específico que não é neutro e está intrinsecamente ligado ao poder, pois este lhe fornece uma forma de controlá-lo. Assim, Foucault (1988) traz à tona a sexualidade como um dispositivo histórico de poder.

Neste quesito, Butler (2016) analisa e questiona o conceito de “sexo biológico” como um saber científico, biológico e natural do ser humano. Pois, este é construído em conformidade às narrativas culturais e sociais das sociedades modernas, produzindo normas de comportamentos e categorização de identidades dentro do sistema capitalista que corrompe o conceito de “natural”.

Sendo assim, a partir do século XIX, cria-se o movimento de lícito e ilícito, tornando o sexo objeto de estudo dentro das ciências, com o intuito de categorizar e classificar; criando normas e selecionando desvios. Com o poder de controlar discursos nas mãos de instituições e do Estado, o sexo tornou-se uma aparelhagem economicamente útil e um segredo vigiado (Foucault, 1988). No judiciário, o sexo passa a ser regulado, práticas “fora da norma” tornam-se criminalizadas e corpos que escapam à binariedade, como pessoas intersexos e hermafroditas, são patologizadas. Entretanto, este comportamento fez com que criasse um movimento de refluxo das identidades periféricas, com a fragmentação de práticas, desejos e gêneros.

O século XIX marca a proliferação discursiva das sexualidades, nas quais práticas antes difusas são nomeadas e institucionalizadas como identidades, configurando uma multiplicidade regulada e historicamente produzida por sistemas de poder. A categorização das identidades dissidentes surge como um objeto de estudo através do olhar científico da patologização, onde é cunhado o “homossexualismo”, termo este utilizado dentro da medicina para categorizar como doença psiquiátrica o comportamento de pessoas homossexuais.

Conforme aponta Foucault:

“A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie” (Foucault, 1988, p. 50).

Assim, firmou-se um tratado social da medicina moderna sobre a categorização e patologização de sexualidades dissidentes. Contudo, a repressão que buscava racionalizar e imputar comportamentos sintomáticos, que fugiam da heteronormatividade do pensamento burguês ocidental, não reprimiu o surgimento de sexualidades, multiplicou-as. Foucault (1988) denomina esse movimento como

“sexualidades periféricas” e demonstra como estudos da época, como os de Havelock Ellis (1897), frequentemente associavam a homossexualidade a uma “inversão sexual” de cunho congênito ou hereditário, frequentemente vista como um tipo de degeneração. Assim, nascem categorias como “homossexual”, “perverso” e “invertido”; isto é, a homossexualidade deixa de ser um simples ato e passa a ser compreendida como um tipo de sujeito, que possui comportamento, corpo, rosto e voz, tornando-o de fácil distinção do que se compreende como “normal”.

Desta forma, as elites dominavam o discurso e exerciam poder sobre os corpos em uma época que explorava sistematicamente a força do trabalho humano. Foucault (1988) afirma que a opressão da sexualidade surge neste contexto justamente pela separação de papéis para a construção do capital. Assim, a sociedade é dividida em dois, onde o homem possui o papel de construir a sociedade patriarcal com as suas próprias visões de mundo, crenças e ideologias, enquanto a mulher deixa de assumir um local de protagonismo social, colocando-as em um lugar de submissão.

A partir dessa construção social, a mulher deixa de participar ativamente na sociedade, extraindo-as da equação e consolidando a família nuclear baseada na exploração doméstica dos “serviços” prestados. Com essa divisão sexual do trabalho, o homem produz e a mulher reproduz, resultando em um reforço do patriarcado, controlando o corpo feminino e inserindo a sexualização como mecanismo de dominação (Foucault, 1988).

Destarte, é possível compreender como o poder do discurso se fez presente em nossa sociedade, pois, é apenas em 17 de maio de 1990 em que a Organização Mundial da Saúde (OMS), retirou o conceito de “homossexualismo” da Classificação Internacional de Doenças (CID), oficializando a homossexualidade como um comportamento normativo. Porém, no Brasil, foi só no ano de 1999 que o Conselho Federal de Psicologia, através da resolução 001/99, definiu que a homossexualidade não constitui doença ou distúrbio. Apesar de “desclassificar”, as estruturas discursivas permanecem e a normatividade se mantém em vigência como forma de manutenção do poder.

Conforme Cibelle Cavalli Bastos aborda em sua exposição “Mil Maneiras de Matar um Monstro”:

“[...] nada num corpo deveria servir de contexto para classificar e regular a subjetividade. Nem a genitália, nem a pigmentação de pele, nem a localização geográfica do nascimento da pessoa, ou o que quer que venha à tona a partir daquele corpo, como sua aparência ou performance. O corpo não é o ser” (Bastos, 2016).

Bastos (2016) dialoga diretamente com a teorização de Foucault (1988) e Butler (2016), ao afirmar que o corpo não deve ser compreendido como elemento determinante da subjetividade ou da identidade dos sujeitos, sendo redutível aos fenótipos. Características corporais, como a genitália, a cor da pele, o local de nascimento ou mesmo os modos de aparência e performance, não devem ser utilizadas como critérios para classificar, regular ou estabelecer previamente quem um indivíduo é. O corpo constitui uma dimensão da experiência do sujeito, mas não pode ser tomado como equivalente à sua própria existência ou subjetividade.

Para tal, Foucault (1988) afirma que o sexo não é natural, o corpo não é naturalmente sexual e a sexualidade é produzida historicamente. O que se tornou um saber biológico, na verdade possui raízes muito mais profundas em torno do efeito de discurso e do poder da construção social. O gênero não é essência, o sexo não determina o sujeito e o corpo não deveria definir a vida possível.

2.2. GÊNERO, PERFORMANCE E TEORIA QUEER

A partir dos pensamentos de Michel Foucault (1988) e Nietzsche (1878) em torno das funções de sexo e gênero, Judith Butler debruça em seu trabalho “Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade” (2016) a crítica genealógica do gênero, onde discorre, analisa e desconstrói a ideia da origem “natural” do sexo, do gênero, da identidade e do desejo. Butler (2016) aborda como essas divisões sociais foram formadas como efeitos históricos de práticas discursivas, unindo a influência da linguagem em conjunto com as instituições, assim também exemplificado no discurso da sexualidade como dispositivo de poder.

Através desta ótica, Butler disserta que:

“A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede de ver; em vez disso,

ela investiga as apostas políticas, designando como origem e causa categorias de identidade que, na verdade, são efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos. A tarefa dessa investigação é centrar-se — e descentrar-se — nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória” (Butler, 2016, p. 9-10).

Portanto agregam-se dois termos centrais que se relacionam diretamente com o pensamento normativo binário, sendo estes, “falocentrismo” e “heterossexualidade compulsória”, cunhado por Adrienne Rich (1980), em que surgem como estruturas reguladoras da vida social. A heterossexualidade compulsória é apresentada e naturalizada como uma instituição de poder da vida social, em que:

“[...] exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual. O ato de diferenciar os dois momentos oposicionais da estrutura binária resulta numa consolidação de cada um de seus termos, da coerência interna respectiva do sexo, do gênero e do desejo” (Butler, 2016, p. 53).

O conceito de “falocentrismo”, surge para discorrer sobre como a cultura e a linguagem tornam-se norteadoras para o exercício de submissão e subjetivação da norma binária, em que a identidade do indivíduo se manifesta através do símbolo fálico, onde “[...] só os homens são “pessoas” e não existe outro gênero senão o feminino” (Butler, 2016, p. 48).

Assim, compreende-se a necessidade de ruptura e distinção lógica entre sexo e gênero, pois este não deriva naturalmente do sexo biológico. O gênero é uma construção cultural e a biologia não é destino imutável e intrínseco à natureza humana, sendo uma imposição de poder institucional, política e dialética (Foucault, 1988; Butler, 2016). A organização binária da sexualidade, baseada na divisão rígida entre masculino e feminino e na imposição da heterossexualidade como norma, acaba reprimindo formas diversas e dissidentes de viver a sexualidade. Dessa maneira, são silenciadas experiências que desafiam os padrões heterossexuais, reprodutivos e as classificações estabelecidas pelos discursos médicos e jurídicos (Butler, 2016).

A partir do controle rígido dos conceitos de sexo e gênero, surge a performance; em que o gênero não torna-se uma essência, mas a repetição de atos sociais. Sendo assim, o gênero não é algo que se é, mas algo que se faz, e a performance atua de forma prescritiva, em que somos cobrados, desde o nascimento, a adotar comportamentos, roupas e maneirismos que a sociedade determina para os sexos masculino e feminino. Conforme Butler afirma, “[...] uma pessoa é o seu gênero na medida em que não é o outro gênero, formulação que pressupõe e impõe a restrição do gênero dentro desse par binário” (Butler, 2016, p. 52). Portanto, a identidade de gênero é uma realização performativa compelida pela sanção social.

Ao decorrer da história, a performance de gênero gerou diferenciação e, com isso, mais distanciamento e fragmentação de identidades. Butler (2016) concebe o gênero como uma construção sempre incompleta, defendendo uma política baseada em coalizões abertas, nas quais identidades são provisórias, múltiplas e não subordinadas a normas fixas.

A performance torna-se uma convenção repetida e não uma regra imutável, abre-se espaço para a resistência e a subversão. Assim, surgem atos que escapam do roteiro normativo, como a arte drag, o transformismo e identidades queer, funcionando como paródias e revelando como o fracasso dos papéis de gênero são apenas construções artificiais, encenadas e repetidas.

Através dessa ideia, Judith Butler aborda a teoria queer, com a sua primeira publicação do livro “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade” desaguando primeiramente nas ciências humanas com estudos literários, linguísticos e discursivos. Posteriormente, espalhando-se para as ciências sociais, tendo como principal objetivo questionar as concepções clássicas de sujeito e identidade (Souza, 2017).

O termo *queer*, foi originalmente cunhado na língua inglesa, definido como “esquisito; ridículo; adoentado” e comumente utilizado como gíria pejorativa de denominação para definir pessoas homossexuais. Contudo, ao decorrer da história, o termo foi adotado pela comunidade LGBTQIAPN+ gerando a sua ressignificação.

A teoria queer configura-se como uma crítica às concepções universalizantes, binárias e essencialistas herdadas das perspectivas iluministas e humanistas de sujeito, questionando aquilo que é definido socialmente como normal, legítimo e dominante. Nessa perspectiva, a teoria propõe problematizar as ideias apresentadas como naturais ou universais nos diferentes campos do conhecimento, evidenciando

que tais “verdades” são produzidas e sustentadas por relações de poder que legitimam determinados saberes em detrimento de outros.

Assim, a teoria queer não deve ser compreendida como uma doutrina fixa ou um modelo teórico fechado acerca da experiência humana, mas como uma abordagem crítica marcada pela recusa a definições estáveis e universalizantes. Conforme aponta Souza (2017), fazer teoria queer significa desconfiar das verdades universais presentes nas teorias, analisando os mecanismos de poder que tornam certos discursos hegemônicos. Por essa razão, a teoria queer não se constitui como uma escola teórica rígida, mas como uma prática crítica de desnaturalização das normas e identidades socialmente impostas.

Contudo, vale ressaltar que, segundo Souza (2017), a teoria queer não deve ser reduzida apenas ao estudo de grupos minoritários ou identidades dissidentes. O queer constitui uma perspectiva política e crítica voltada para questionar as normas sociais que organizam a sexualidade, o gênero e as relações de poder. Nesse sentido, o termo não deve ser cristalizado como uma nova categoria identitária estável ou socialmente aceitável, pois sua potência reside justamente em desestabilizar classificações rígidas e processos de normalização. Assim, a teoria queer ultrapassa a análise exclusiva de sujeitos marginalizados, propondo uma investigação crítica sobre os saberes, práticas e estruturas sociais que regulam e organizam a sociedade como um todo.

3. PATRIMÔNIO, MEMÓRIA E DISPUTAS DE NARRATIVA

As discussões apresentadas no capítulo anterior evidenciaram que as identidades, as sexualidades e as expressões de gênero são construções históricas e sociais atravessadas por relações de poder. Entretanto, compreender os mecanismos de produção dessas subjetividades exige também investigar como determinadas experiências são registradas, preservadas ou silenciadas ao longo do tempo. Nesse sentido, torna-se necessário refletir sobre as noções de patrimônio, memória e arquivo, compreendendo-as não como categorias neutras ou universais, mas como campos de disputa responsáveis por legitimar determinadas narrativas em detrimento de outras.

Ao longo da história, os processos de patrimonialização foram marcados pela seleção de bens, práticas e memórias considerados representativos da identidade

coletiva, produzindo, simultaneamente, a exclusão de grupos, experiências e manifestações que não correspondiam aos modelos hegemônicos de representação. Dessa forma, a memória preservada pelas instituições não corresponde à totalidade do passado, mas ao resultado de escolhas políticas, culturais e institucionais que definem aquilo que será reconhecido como patrimônio.

Partindo dessa perspectiva, este capítulo discute as relações entre patrimônio, memória, arquivo e poder, tomando como referência as contribuições de autores que problematizam os processos de construção da memória coletiva e da preservação patrimonial. A partir do referencial, busca-se compreender como os arquivos e as instituições de memória participam da produção de narrativas oficiais e de que maneira determinados sujeitos e experiências permanecem ausentes desses processos de legitimação.

3.1. A INVENÇÃO DAS TRADIÇÕES E A CONSTRUÇÃO DO PATRIMÔNIO

Para utilizar a teoria queer como uma ótica crítica em torno do patrimônio, necessita-se, primeiramente, compreendermos seu fundamento histórico. Segundo Hobsbawm e Ranger (1984), as tradições não são necessariamente heranças espontâneas e imutáveis do passado, mas podem ser construídas socialmente por meio de práticas ritualizadas e simbólicas que, através da repetição, buscam consolidar determinados valores, comportamentos e formas de pertencimento coletivo. Essas tradições inventadas procuram estabelecer uma ligação com um passado considerado legítimo, produzindo uma sensação de continuidade histórica mesmo quando essa conexão é recente ou deliberadamente construída.

No campo do patrimônio, esse processo evidencia que a seleção de memórias, referências culturais e narrativas históricas não ocorre de maneira neutra, mas é um resultado de disputas sociais e políticas que definem quais experiências serão reconhecidas, preservadas e transmitidas às gerações futuras, mesmo quando construídas artificialmente (Hobsbawm; Ranger, 1984). Dessa forma, compreender o patrimônio a partir da perspectiva da invenção das tradições permite problematizar os mecanismos pelos quais determinadas narrativas são legitimadas como representativas da memória coletiva, enquanto outras permanecem marginalizadas ou excluídas dos processos oficiais de reconhecimento.

Eric Hobsbawm e Terence Ranger afirmam que “[...] a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (Hobsbawm, Ranger, 1984, p. 13). Portanto, as tradições inventadas diferem significativamente das práticas tradicionais mais antigas. Enquanto estas estavam vinculadas a contextos sociais específicos e possuíam forte caráter coercitivo, as tradições modernas passaram a operar por meio da difusão de valores mais amplos e abstratos, como patriotismo, lealdade, dever e pertencimento coletivo.

Em vez de regulamentar diretamente comportamentos particulares, essas tradições atuam na formação de identidades e na construção de consensos sociais, naturalizando determinados valores artificiais como se fossem universais e historicamente contínuos, através da percepção e leitura de homens do presente. Essa dinâmica evidencia como processos de seleção e legitimação cultural são mobilizados para consolidar narrativas oficiais sobre a história e a identidade coletiva.

A constituição dos referenciais e cartas patrimoniais modernos também pode ser compreendida a partir desses processos de seleção e legitimação. A definição dos bens considerados dignos de preservação não ocorreu de maneira neutra ou universal, mas esteve relacionada aos contextos históricos, políticos e culturais nos quais as políticas patrimoniais foram formuladas.

Nesse processo, determinados valores e concepções acerca da história, da cultura e da excepcionalidade foram privilegiados em detrimento de outras formas de compreender e representar o patrimônio. A formação dos primeiros instrumentos internacionais de proteção patrimonial evidencia, portanto, a predominância de referenciais europeus na construção dos critérios que orientaram, inicialmente, a identificação e a preservação dos bens culturais em escala internacional. Como observa Choay (2014), essa configuração pode ser percebida na própria composição das primeiras conferências internacionais voltadas à conservação dos monumentos históricos:

“A primeira Conferência Internacional para a Conservação dos Monumentos Históricos, realizada em Atenas em 1931, reuniu apenas europeus. Na segunda, realizada em Veneza em 1964, participam três países não europeus: a Tunísia, o México e o Perú. Quinze anos mais tarde, oitenta países pertencendo aos cinco

continentes tinham assinado a Convenção do Patrimônio Mundial” (Choay, 2014, p. 14).

A predominância europeia evidencia que os primeiros parâmetros de conservação patrimonial foram formulados a partir de um repertório cultural e epistemológico situado, apesar de apresentado sob uma perspectiva de alcance universal. Embora a ampliação da participação de países de outros continentes tenha ocorrido ao longo das décadas seguintes, o processo inicial atenua as assimetrias presentes na própria constituição dos critérios de reconhecimento patrimonial.

Destarte, pode-se afirmar que o patrimônio é compreendido não apenas como herança do passado, mas também como instrumento de produção simbólica, por meio do qual certos grupos, memórias e experiências são valorizados e reconhecidos, enquanto outros permanecem à margem dos processos de representação e preservação. Conforme aponta Bourdieu:

“[...] a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante” (Bourdieu, p. 10-11).

No campo do patrimônio e das disputas pelo poder simbólico, Bourdieu (1992) evidencia que as ideologias, diferentemente dos mitos, operam a partir de interesses particulares apresentados como valores universais e legítimos para toda a sociedade. Nesse sentido, a cultura dominante exerce uma função central na manutenção das estruturas de poder, pois fortalece a coesão interna dos grupos dominantes, ao mesmo tempo em que estabelece distinções em relação aos demais grupos sociais. Assim, resulta-se na “domesticação dos dominados” (Bourdieu, 1989), sendo este um processo histórico e social pelo qual os indivíduos subjugados das classes subordinadas são desmobilizados ao naturalizar determinadas hierarquias e desigualdades.

Portanto, os sistemas simbólicos produzidos pela cultura dominante atuam como mecanismos de legitimação da ordem estabelecida, conferindo reconhecimento e autoridade às diferenças sociais já existentes.

3.2. A ALEGORIA DO PATRIMÔNIO E A CRÍTICA ÀS ESTRUTURAS HEGEMÔNICAS

Perpassando pela conceituação de memória coletiva, desaguamos na compreensão e questionamento das produções de saberes e conhecimentos simbólicos protegidos em prol de uma narrativa soberana, em detrimento com a noção de patrimônio dentro das concordâncias institucionais e políticas. Choay afirma que “O patrimônio histórico e os comportamentos que lhe estão associados encontram-se presos em estratos de significação cujas ambiguidades e contradições articulam e desarticulam dois mundos e duas visões do mundo” (Choay, 2014, p. 11).

O patrimônio não é uma categoria neutra e muito menos universal. Ao longo da história, o termo “patrimônio” foi usado, alterado, adaptado e transformado, passando a tratar-se sobre diferentes âmbitos, vide o patrimônio jurídico legislativo e patrimônio museológico. Destarte, reflete-se, intrinsecamente, uma disputa entre diferentes visões de mundo dentro da semântica da palavra, tornando-se uma categoria cultural e política (Choay, 2014).

Portanto, o patrimônio, para além de sua aplicabilidade social de celebração, proteção e salvaguarda de um passado lapidado, deve ser problematizado. Pois, é através deste em que revela-se relações de poder, evidenciando quais grupos possuem a legitimação para a produção de memória, protegidas através da institucionalização de narrativas, compreendidas como oficiais pela instrumentalização da história.

Assim, o patrimônio escancara quais narrativas são preservadas, enquanto outras ficam à mercê de sua legitimação para serem consideradas dignas de sua preservação. Afinal, quem decide qual história pode ser contada? Choay aponta que a principal ferida na área patrimonial, é:

“O culto prestado hoje em dia ao patrimônio histórico exige, pois, mais do que uma verificação de prazer. Exige um questionar, uma vez que ele é o revelador, negligenciado e, contudo, incontestável, de um estado da sociedade e das questões que nela existem” (Choay, 2014, p. 12).

Para além disto, o surgimento histórico em torno do património tornou-o tendencioso por parametrizar um modelo ocidental deste. Como Choay (2014) remonta, a primeira Conferência Internacional para a Conservação dos Monumentos Históricos foi realizada em 1931 e reunindo apenas países europeus, sendo realizado, também, na Europa, mais especificamente na cidade de Atenas.

No contexto nacional, a institucionalização do património surge paralelamente ao movimento europeu, em conjunto à federalização do Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual Instituto Brasileiro do Património Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que cunhou o decreto-lei nº25 de 30 de novembro de 1937, a organização e proteção dos bens materiais através do processo de “tombamento”, classificando e definindo-os em quatro livros tipográficos, sendo estes: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes e; Livro do Tombo das Artes Aplicadas.

Neste quesito, a Constituição Federal de 1988 define o conceito de património cultural, em que garante através do artigo 216 o seu acesso e difusão em âmbito nacional, institucionalizado como “[...] os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.” (Brasil, 1988).

Contudo, foi apenas no ano de 2000, em que foi realizada a criação do decreto nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, onde se institucionalizou a compreensão de bens imateriais, a partir da protocolização por meio do “registro”, classificando-os em outros quatro livros, sendo estes: Livro de Registro dos Saberes; Livro de Registro das Celebrações; Livro de Registro das Formas de Expressão e; Livro de Registro dos Lugares.

A eurocentralização da discussão sobre património perpassa décadas de uma construção discursiva histórica modelada dentro dos princípios ocidentais, em que a errônea compreensão de um património “universal” nasceu a partir da perspectiva lógica eurocêntrica, engessando conceitos de memória, história e preservação, enquanto coloniza olhares e narrativas.

Choay demonstra como o modelo patrimonial ocidental foi exportado e naturalizado como padrão global, em que “A assimilação do tempo ocidental passava pelo reconhecimento de uma história universal, pela adopção do museu e pela

preservação dos monumentos enquanto testemunhos do passado” (Choay, 2014, p. 14).

O patrimônio histórico pode ser compreendido como um conjunto de bens tangíveis e intangíveis acumulados ao longo do tempo, reunindo produções artísticas, culturais, técnicas e intelectuais que são reconhecidas como parte de uma herança comum da humanidade.

Contudo, mais do que designar apenas objetos ou vestígios do passado, a noção de patrimônio passou a ocupar um lugar central nas sociedades contemporâneas, tornando-se uma categoria amplamente mobilizada pelos meios de comunicação, pelas políticas culturais e pelas instituições de preservação. O patrimônio não se refere apenas a um acervo de bens, mas também a uma forma específica de pensar, interpretar e atribuir valor ao passado, constituindo simultaneamente uma instituição social e uma mentalidade coletiva (Choay, 2014).

O patrimônio não representa apenas aquilo que foi preservado, mas revela os modos pelos quais determinadas sociedades escolhem lembrar, legitimar e transmitir certas narrativas históricas em detrimento de outras. Ao remeter simultaneamente a uma instituição e a uma mentalidade, o conceito evidencia que os processos de patrimonialização são atravessados por disputas de poder, memória e representação, conforme explicado por Pierre Bourdieu, com o conceito de “poder simbólico” (1989), em que consiste na capacidade de produzir significados, estabelecer formas de interpretação da realidade e influenciar a maneira como os indivíduos percebem e atuam no mundo.

Para Gonçalves (2002), o patrimônio ultrapassa sua dimensão representacional e assume um papel ativo na constituição da vida social. Ao mediar relações entre passado e presente, memória e identidade, ele registra experiências coletivas, contribuindo diretamente para a formação de sujeitos e comunidades. Essa perspectiva é particularmente relevante para a compreensão das produções audiovisuais LGBTQIAPN+ enquanto patrimônio cultural. Uma vez que sua preservação não se limita à salvaguarda de documentos ou obras cinematográficas, esses acervos participam da construção de referências identitárias, da transmissão de memórias dissidentes e da criação de possibilidades de reconhecimento para grupos historicamente marginalizados.

Bourdieu (1989) desenvolve em seu conceito de poder simbólico, a compreensão de que a escolha do que será preservado, valorizado e reconhecido

como memória coletiva não é neutro, mas resultado de disputas por legitimidade e autoridade simbólica. Assim, discursos, narrativas e práticas institucionais possuem força porque são sustentados pela crença social na legitimidade de quem os produz e os enuncia, permitindo tanto a manutenção de determinadas hierarquias quanto a possibilidade de transformação das formas dominantes de compreender o mundo.

Partindo de sua importância, retomando às ideias de Foucault (1988), o patrimônio torna-se uma ferramenta de manutenção de poder. Em conjunto a este pensamento, Choay (2016) aponta que é um objeto de consenso, mas também de contestação. Sendo assim, ao seu limiar, a crítica em torno deste não exige a função e necessidade de conservação e salvaguarda das coisas abraçadas pelo patrimônio. Contudo, retorna-se à pergunta inicial: o que é considerado digno de conservação? E, principalmente, quem o decide? Para tal, Paul B. Preciado abordou em seu ensaio filosófico *“My body doesn’t exist”* a dinâmica de poder em torno da existência e apagamento de minorias políticas:

“Para existir, o arquivo do poder precisa destruir as memórias das minorias políticas e sexuais. Como apontou Derrida, todo arquivo contém o fogo com o qual a memória de outro é destruída. Todo arquivo é um necroarquivo. Um arquivo é um bloco de raiva comprimida. Contém o outro como cadáver: o venera – na medida em que ele ou ela estejam mortos. Logo, eu não preciso dessa nova memória legal. Tenho o direito à minha certidão de nascimento como monstro. Tenho direito à minha vida monstra. Tenho direito ao erro. Como monstro, tenho o direito” (Preciado, 2017).

Conforme apresentado por Preciado (2017), a ideia de necroarquivo abrange às instituições públicas de representação e memória, pois, preservar implica em selecionar; selecionar implica em excluir; e excluir implica em produzir apagamentos. Assim, os patrimônios LGBTQIAPN+ historicamente ficaram fora dos processos institucionais de reconhecimento justamente porque não correspondem às narrativas hegemônicas de nação, família, moralidade e identidade cultural.

Preciado (2017) argumenta que a subversão das normas de gênero não é produzida principalmente pelos espaços centrais de legitimação cultural, mas pelas práticas e experiências desenvolvidas nas margens sociais. É no interior das culturas

sexuais dissidentes que surgem formas de resistência capazes de desmontar as representações dominantes sobre corpo, gênero e sexualidade, evidenciando o caráter construído e político dessas categorias.

Derrida (2001) aponta, “Um exergo estoca por antecipação e pré-arquiva um léxico que, a partir daí, deverá fazer a lei e dar a ordem contentando-se em nomear o problema, isto é, o tema” (Derrida, 2001, p. 17). Sendo assim, o arquivo não organiza apenas documentos, ele define e organiza conceitos, categorias e narrativas com as quais iremos compreender e interpretar esses documentos, criando uma forma específica de enxergar a realidade, produzindo linguagem com que perpassa aquilo que se considerará relevante.

Dessa forma, os sujeitos historicamente excluídos deixam de ser apenas objetos de representação para se tornarem produtores de novas linguagens, imaginários e modos de existência. Derrida exemplifica isto através da institucionalização do arquivo, em que marca a “[...] passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto” (Derrida, 2001, p. 13). Os arquivos de corpos marginalizadas possuem dimensões que resistem à consignação, deixando sempre algo sem entendimento ou destruído irreversivelmente.

Eis, então, a compreensão da “violência” do arquivo, mencionada por Derrida (2001) e Preciado (2017), como um ato de seleção e imposição de sentido. Porque toda preservação implica em exclusão; pois este não apenas registra a realidade, mas ajuda a produzir a realidade social, protegendo determinadas memórias, instituições e narrativas. O arquivo é uma estrutura de poder que seleciona, organiza e produz sentidos sobre aquilo que será lembrado. Ao guardar algo, ele também determina como esse algo será interpretado, instituindo uma ordem de memória ao mesmo tempo em que conserva essa ordem.

Para tal, Derrida afirma:

“Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam — princípio físico, histórico ou ontológico —, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada — princípio nomológico” (Derrida, 2001, p. 11).

É sob essa perspectiva que Derrida (2001) compreende o arquivo como uma instituição atravessada por relações de autoridade; em que este não é um repositório neutro do passado, mas um espaço de exercício de poder que condiciona as possibilidades de interpretação do presente.

Aplicada ao campo do patrimônio, essa perspectiva permite compreender que os processos de preservação e reconhecimento patrimonial não são naturais nem universais, mas resultados de disputas históricas, sociais e políticas. Os bens, memórias e narrativas elevados à condição de patrimônio refletem relações de poder que determinam aquilo que merece ser conservado, celebrado e transmitido às gerações futuras (Bourdieu, 1989).

Nesse sentido, o patrimônio ultrapassa sua função de representação simbólica do passado e assume um papel ativo na produção da vida social. Conforme argumenta Gonçalves (2002), o patrimônio é “bom para agir”, pois este estabelece mediações entre sujeitos, temporalidades e coletividades, produzindo pertencimentos, fortalecendo vínculos comunitários e contribuindo para a formação de identidades. Assim, mais do que conservar memórias, o patrimônio participa da construção de mundos possíveis, tornando-se um instrumento de ação social e política capaz de ampliar formas de existência, reconhecimento e representação no espaço público.

Foucault (1988) propõe abandonar a busca pelas origens, continuidades e evoluções lineares das ideias. Em vez de investigar como um pensamento se perpetua ao longo do tempo, sua análise concentra-se nas rupturas, descontinuidades e transformações que alteram as condições de produção dos discursos.

O objetivo da arqueologia não é revelar uma essência oculta ou uma tradição contínua, mas identificar os momentos em que novas formas de saber emergem, modificando os critérios de verdade, os objetos de conhecimento e os sujeitos que podem falar sobre eles. Dessa forma, a história passa a ser compreendida como um campo marcado por cortes e reorganizações discursivas, e não por um desenvolvimento contínuo e progressivo.

Sob essa ótica, refletir sobre patrimônio significa também questionar os critérios que historicamente definiram quais memórias seriam preservadas e quais seriam excluídas dos arquivos e instituições de salvaguarda. Tal discussão torna-se particularmente relevante para a compreensão das memórias LGBTQIAPN+, frequentemente marginalizadas pelos processos tradicionais de patrimonialização, mas que encontram em arquivos dissidentes, instituições independentes e práticas

alternativas de preservação caminhos para reivindicar visibilidade, permanência e legitimidade histórica.

4. CINEMA NO BRASIL

As discussões desenvolvidas nos capítulos anteriores demonstram que tanto as identidades e sexualidades quanto os processos de patrimonialização e construção da memória são atravessados por relações de poder que determinam quais narrativas serão legitimadas e quais permanecerão à margem dos registros oficiais. Nesse contexto, o cinema ocupa um papel fundamental enquanto linguagem artística, documento histórico e suporte de memória, constituindo-se como um espaço privilegiado para a representação das transformações sociais, políticas e culturais de seu tempo.

No Brasil, a trajetória do cinema LGBTQIAPN+ reflete as tensões existentes entre visibilidade e invisibilização, censura e resistência, reconhecimento e marginalização. Ao longo de diferentes períodos históricos, as representações das dissidências sexuais e de gênero foram marcadas tanto pela reprodução de estereótipos quanto pela emergência de narrativas que desafiaram os modelos heteronormativos predominantes. Paralelamente, muitos desses filmes passaram a enfrentar processos de esquecimento, deterioração e dificuldades de preservação, evidenciando que a permanência dessas obras também depende das disputas em torno da memória e do patrimônio cultural.

Dessa forma, este capítulo busca apresentar um panorama histórico do cinema LGBTQIAPN+ brasileiro, contextualizando seu desenvolvimento em diálogo com a história do cinema nacional e com as transformações políticas e sociais do país. Em seguida, realiza-se uma análise filmográfica de obras produzidas entre as décadas de 1970 e 1980, período delimitado por esta pesquisa em razão da utilização predominante do suporte fotoquímico e dos desafios relacionados à preservação audiovisual. Para tanto, serão analisados os filmes *A Rainha Diaba* (1974), *Onda Nova* (1983) e *Amor Maldito* (1984), considerando seus aspectos narrativos, temáticos e históricos, bem como as condições atuais de salvaguarda e preservação de seus acervos. Busca-se, assim, compreender de que maneira essas produções não apenas representam experiências LGBTQIAPN+, mas também evidenciam os desafios enfrentados para sua permanência como patrimônio audiovisual brasileiro.

4.1. ARTE QUEER COMO PRÁTICA POLÍTICA E ESTÉTICA

Remontando aos estudos de sexo, sexualidade e gênero de Foucault (1988) e Butler (2016), atingimos aqui a compreensão da conceituação de arte queer. Para tal, surge a necessidade de reintroduzir alguns termos vistos, como “norma”, “heteronormatividade” e “binariedade”; conforme apresentados anteriormente, estes estão intrinsecamente interligados, constituindo a forma de viver e ser na sociedade capitalista contemporânea, sendo resultado de um acúmulo histórico de poder entre a dominação de classes de gênero e sexualidade e classes socioeconômicas.

A manutenção do poder, através de ferramentas de dominação socioculturais com a imposição de normas sociais, produz sujeitos inteligíveis e exclui aqueles que não se adequam à ordem. Com este movimento, cria-se a política de coalizões, conforme dissertado por Butler:

“Essa abordagem antifundacionista da política de coalizões não supõe que a “identidade” seja uma premissa, nem que a forma ou significado da assembleia coalizada possa ser conhecida antes de realizar-se na prática. Considerando que a articulação de uma identidade nos termos culturais disponíveis instaura uma definição que exclui previamente o surgimento de novos conceitos de identidade nas ações politicamente engajadas e por meio delas, a tática fundacionista não é capaz de tomar como objetivo normativo a transformação ou expansão dos conceitos de identidade existentes. Além disso, quando as identidades ou as estruturas dialógicas consensuais, pelas quais as identidades já estabelecidas são comunicadas, não constituem o tema ou o objeto da política, isso significa que as identidades podem ganhar vida e se dissolver, dependendo das práticas concretas que as constituam. Certas práticas políticas instituem identidades em bases contingentes, de modo a atingir os objetivos em vista. A política de coalizões não exige uma categoria ampliada de “mulheres” nem um eu internamente múltiplo a desvelar de chofre sua complexidade” (Butler, 2016, p. 41-42).

Butler (2016) propõe uma política baseada em coalizões abertas, nas quais diferentes sujeitos possam estabelecer convergências e divergências sem a necessidade de se enquadrar em categorias fixas ou em modelos normativos de

identidade. Tal perspectiva rompe com concepções essencialistas do sujeito e reforça a compreensão do gênero como um campo múltiplo, contingente e em constante construção.

Halberstam (2024) disserta que, através dos sinônimos de “sucesso”, “progresso” e “normalidade”, a jornada do herói, comumente retratada em obras cinematográficas, dialoga diretamente com a narrativa imposta dentro dos padrões socialmente aceitos do sistema capitalista. Portanto, a compreensão e conceituação em torno da arte queer vem por meio do fracasso dentro das narrativas. Halberstam (2024) afirma:

“Em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, “inadequar-se”, não saber, podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo. Fracassar é algo que pessoas queer fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para pessoas queer, o fracasso pode ser estilo, citando Quentin Crisp, ou um modo de vida, citando Foucault, e pode contrastar com os cenários sombrios de sucesso que dependem de “tentar e tentar novamente” (Halberstam, 2024, p. 7).

Foucault (1997) exemplifica tal ideia por meio da compreensão da disciplinaridade, sendo esta, uma técnica do poder moderno, em que utiliza e depende da normalização e imposição de rotinas, aplicando-se através da regularidade e tradições inventadas. Neste contexto, a arte queer surge como um escape dos moldes da disciplinaridade, fornecendo novos modos de viver que se dissolvem na ideia de sucesso das normas sociais e das formulações binárias, reconstruindo-se em narrativas que escapam os limites imaculados impostos pela sociedade entre vencedores e perdedores (Halberstam, 2024).

O capitalismo produz o sucesso de uma minoria da sociedade através do fracasso de grupos socialmente marginalizados. Essa ideologia de pensamento positivista e punitivista, que se interliga ao conceito de “meritocracia”, concebe a ideia de que o sucesso está intrínseco ao trabalho duro, a forma pelo qual seu valor é produzido através de sua utilidade para o sistema. Entretanto, o fracasso sempre estará inerente à persona (Halberstam, 2024).

Destarte, o fracasso surge como uma oportunidade de fuga das normas impostas, em que o indivíduo torna-se errante em contrapartida ao que se impõe em detrimento às identidades fixas e pré-definidas de acordo com os corpos, sexo e gênero. Halberstam afirma:

“Vamos perambular, improvisar, não alcançar padrões e andar em círculos. Vamos nos perder, perder o carro, a agenda e, provavelmente, perder a cabeça, mas ao perder encontraremos uma outra maneira de criar um significado em que [...] ninguém é deixado para trás” (Halberstam, 2024, p. 30).

Halberstam (2024) argumenta que diferentes movimentos e sujeitos dissidentes recorrem a manifestos, estratégias políticas e novas formas de representação para imaginar e construir modos alternativos de existência e de relação social que escapam ao modelo imposto pelo sujeito liberal, individualista e orientado pelo consumo. Em vez de reproduzir as estruturas normativas vigentes, essas práticas buscam ampliar as possibilidades de vida por meio da experimentação, da imaginação política e da criação de novas formas de sociabilidade, rompendo com as limitações impostas pelas lógicas binárias que organizam a cultura ocidental.

Neste contexto, o conceito de fracassar não se interliga à ausência de valor; este surge como uma recusa das expectativas sociais, em que sujeitos queer transformam a exclusão em formas alternativas de existência. Assim, Halberstam argumenta:

“As pessoas queer não são representadas como singulares, mas sim como um conjunto de tecnologias de resistência que incluem coletividade e imaginação e um tipo de compromisso situacionista que surpreende e choca” (Halberstam, 2024, p. 34).

As narrativas históricas fundamentadas em modelos normativos de progresso, compartilhadas tanto por determinadas leituras do materialismo histórico quanto pelas concepções burguesas de civilização, tendem a posicionar sexualidades dissidentes e radicalizadas como manifestações de atraso ou desordem social (Halberstam, 2024). Em oposição a essa lógica, as experiências queer desestabilizam as relações lineares entre passado, memória e futuro, propondo temporalidades marcadas pela

contingência, pela descontinuidade e pela multiplicidade. Ao romper com essas narrativas hegemônicas, tornam possível imaginar outras formas de construir memória, patrimônio e pertencimento que escapam às expectativas normativas sobre a história e o futuro.

Chico Science (1994), à época em que surgiu o movimento manguebeat nos anos de 1990 em Recife, aplicou a ideia de desorganização como futuridade queer, em que corrompe o conceito de linearidade, em sua canção onde afirma “Que eu me organizando posso desorganizar/Que eu desorganizando posso me organizar” (Science, 1994).

Dessa forma, as relações queer constroem futuridades em conjunto ao rompimento de noções heteronormativas de tempo e história, onde as relações com o tempo são acessadas através de novos arranjos de corpos, prazer, história e tempo. Nesse contexto, Halberstam analisa que:

“A arte queer do fracasso aciona o impossível, o inverossímil, o improvável e o comum. Ela silenciosamente perde, e ao perder imagina outros objetivos para a vida, para o amor, para a arte e para o ser” (Halberstam, 2024, p. 94).

Os estudos queer oferecem uma perspectiva crítica para imaginar formas de existência já presentes, mas historicamente marginalizadas pelas estruturas dominantes. Nessa abordagem, o “senso comum” não é entendido como uma verdade natural, mas como um conjunto de normas produzidas socialmente que definem quais modos de vida são considerados legítimos.

A heteronormatividade, nesse contexto, estabelece uma relação direta entre sucesso, progresso, produtividade, família e reprodução. Em oposição, as epistemologias queer questionam esses parâmetros ao reconhecerem o fracasso, a não conformidade e as formas de vida dissidentes como possibilidades legítimas de organização social e política, capazes de desafiar os valores impostos pelos sistemas heteronormativos e capitalistas (Halberstam, 2024).

Destarte, conforme teorizado por Foucault (1988), a história da sexualidade exemplifica como a estrutura de poder impôs o fracasso inerente ao ser homossexual, em que classificou comportamentos, sintomas e atribuiu a patologização da homossexualidade como desviante. Assim, a arte queer enquanto política e estética

surge como uma visão em que repudia a carga de inadequação em detrimento às normas sociais.

O fracasso é entendido como uma possibilidade de reinvenção, e não como um ponto final (Halberstam, 2024). Na arte queer, a recusa em corresponder aos modelos hegemônicos de sucesso torna-se um gesto político e estético que permite produzir outras narrativas e sensibilidades.

Ao trabalhar a partir da marginalidade, da invisibilidade e daquilo que foi historicamente relegado à "escuridão", a produção artística queer transforma esses espaços em locais de criação, memória e resistência. Dessa forma, a estética queer desloca o olhar das narrativas legitimadas para aquilo que permaneceu à margem, valorizando experiências dissidentes e ampliando as possibilidades de representação e de construção da memória coletiva.

4.2. PANORAMA HISTÓRICO DO CINEMA BRASILEIRO

Para compreender a constituição histórica do cinema LGBTQIAPN+ brasileiro, faz-se necessário, inicialmente, analisar o desenvolvimento do cinema enquanto linguagem artística, indústria cultural e patrimônio no contexto nacional. Afinal, as formas de produção, circulação, legitimação e preservação do cinema brasileiro condicionaram diretamente os espaços ocupados, ou negados, às narrativas dissidentes de gênero e sexualidade.

Autran (2007) afirma que a história do audiovisual e da indústria cinematográfica brasileira remonta aos primeiros anos do cinema mundial. Longe de constituir uma produção tardia ou periférica, o cinema nacional chegou, em determinados períodos, a disputar espaço com as produções estrangeiras, evidenciando sua relevância no cenário da época.

O cinema brasileiro, assim como a fotografia, teve seu início numa "intuição precoce" (Autran, 2007). A fotografia, radicalizada na cidade de Campinas, no estado de São Paulo, tem a datação de sua descoberta no ano de 1833, pelo fotógrafo Hercule Florence, antecedendo até mesmo Louis Daguerre, o qual recebe o título de inventor do primeiro processo fotográfico comercialmente bem-sucedido, o daguerreótipo, realizado no ano de 1837 e anunciado publicamente em 1839. Para tal, Desbois afirma que:

“Em 1896, apenas um ano depois da descoberta do cinematógrafo em Lyon, foi feita a primeira projeção pública de imagens realizadas pelos irmãos Lumière em São Paulo. Os irmãos Segreto logo filmariam as primeiras imagens realizadas no Brasil” (Desbois, 2016, p. 10).

De forma exponencial, desenfreada e plural, “A história do cinema brasileiro exprime, antes de mais nada, o desejo de refletir uma identidade nacional em construção na tela” (Desbois, 2016, p. 10). Longe de constituir uma produção homogênea, o cinema nacional caracteriza-se pela diversidade de linguagens, correntes estéticas e posicionamentos políticos que, mesmo em suas divergências, convergem na tentativa de representar a complexidade da sociedade brasileira. Ao evidenciar suas contradições, conflitos e múltiplas formas de existência, o cinema torna-se um espaço de elaboração das narrativas sobre o país e sobre os sujeitos que o constituem.

Essa pluralidade, entretanto, não significa que todas as experiências tenham sido igualmente representadas ou legitimadas. Embora o cinema tenha buscado refletir as contradições sociais, políticas e culturais do país, determinados sujeitos e modos de existência permaneceram historicamente marginalizados. Nesse contexto, investigar a presença do cinema LGBTQIAPN+ significa também questionar quais identidades foram incorporadas à narrativa oficial do cinema brasileiro e quais foram sistematicamente invisibilizadas ou relegadas às margens da historiografia e da preservação audiovisual.

A construção da historiografia do cinema brasileiro não ocorreu de forma neutra ou espontânea, mas foi resultado de escolhas teóricas, políticas e culturais que definiram quais obras, cineastas e acontecimentos seriam reconhecidos como representativos da história nacional. Ao dialogar com Jean-Claude Bernardet, Autran (2007) demonstra que a historiografia consolidada entre as décadas de 1950 e 1980 estruturou uma narrativa oficial sobre o cinema brasileiro, estabelecendo critérios de legitimidade que privilegiaram determinados movimentos e produções em detrimento de outras.

A escrita da história do cinema constitui também uma disputa pela memória, na qual diferentes experiências audiovisuais foram incluídas ou excluídas dos registros oficiais. Como consequência, produções que escapavam aos critérios

estéticos, políticos ou institucionais considerados centrais permaneceram à margem da história oficial, revelando que a escrita da narrativa do cinema também é atravessada por disputas de legitimidade, memória e poder.

Essa perspectiva histórica foi construída, em grande medida, sob uma lógica evolucionista. Conforme observa Michèle Lagny, a narrativa historiográfica do cinema foi organizada como um percurso linear, marcado por etapas sucessivas de desenvolvimento que conduziriam do "nascimento" da linguagem cinematográfica à sua "maturidade".

Estruturada por princípios cronológicos e teleológicos, essa interpretação privilegia a ideia de progresso contínuo, conferindo centralidade a determinados acontecimentos e movimentos considerados fundamentais para a consolidação do cinema nacional (Autran, 2007). Como consequência, produções que escapavam a esse modelo evolutivo permaneceram frequentemente invisibilizadas.

Esse desejo de organizar uma história do cinema brasileiro numa ordem cronológica relacionava-se ao próprio processo de consolidação da cinematografia nacional. Ainda nas primeiras reflexões sobre o tema, Vinicius de Moraes (1944) reconhecia que o cinema brasileiro encontrava-se em formação, razão pela qual afirmava ser prematuro escrever sua história. Mais do que registrar um passado consolidado, havia o interesse em acompanhar o surgimento de uma produção nacional capaz de afirmar sua existência diante do predomínio das cinematografias estrangeiras (Autran, 2007).

A preocupação em construir uma narrativa histórica para o cinema brasileiro intensificou-se com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949. O projeto de modernização da indústria cinematográfica despertou entre críticos e pesquisadores o interesse pelo passado do cinema nacional, compreendido como instrumento para interpretar os problemas contemporâneos e orientar seus futuros caminhos.

A historiografia passa, então, a desempenhar uma função estratégica, legitimando determinados projetos de cinema e consolidando uma memória oficial da produção brasileira. Esse movimento, contudo, contribuiu para consolidar determinadas narrativas históricas em detrimento de outras, privilegiando produções consideradas representativas do projeto de cinema nacional e relegando à margem cinematografias dissidentes, entre elas aquelas relacionadas às experiências LGBTQIAPN+.

Na década de 1950, surgiu um período decisivo para a formação da historiografia do cinema brasileiro, em que observou-se uma significativa expansão da cultura cinematográfica, evidenciada pelo crescimento da crítica especializada em jornais e revistas, pelo surgimento de periódicos dedicados ao cinema, pela atuação dos cineclubes em diferentes regiões do país e pelo fortalecimento de instituições voltadas à preservação e difusão da produção audiovisual, como a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Paralelamente, a circulação das primeiras obras estrangeiras dedicadas à história do cinema contribuiu para fornecer referenciais teóricos e metodológicos que influenciaram a escrita da história do cinema no Brasil (Autran, 2007).

A publicação do livro “Introdução ao cinema brasileiro”, de Alex Viany (1959), é considerada um marco inaugural da historiografia clássica do cinema brasileiro. Originada de textos anteriormente publicados em periódicos, a obra foi editada pelo Instituto Nacional do Livro (INL), vinculado ao então Ministério da Educação e Cultura, fato que conferiu reconhecimento institucional aos estudos sobre cinema. Ao ser incorporada ao catálogo de uma instituição oficial, a história do cinema nacional passou a ocupar um espaço legitimado no campo cultural, contribuindo para o fortalecimento da compreensão do cinema como uma manifestação artística e um patrimônio digno de investigação e preservação (Autran, 2007).

Desbois (2016) afirma que a trajetória do cinema brasileiro foi marcada por diferentes ciclos de desenvolvimento, cada um refletindo transformações culturais, políticas e industriais do país. Na década de 1940, a Companhia Atlântida consolidou um cinema de grande apelo popular, estreitamente associado ao sucesso da Rádio Nacional, produzindo obras voltadas ao entretenimento e à cultura de massas, embora frequentemente desvalorizadas pelos setores intelectuais e pelas elites culturais. Na década seguinte, a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz buscou estabelecer uma indústria cinematográfica inspirada nos grandes estúdios europeus, elevando o padrão técnico das produções nacionais.

No início dos anos 1960, o Cinema Novo propôs uma ruptura estética e política, defendendo um cinema crítico e comprometido com a realidade social brasileira, alcançando reconhecimento internacional. Entretanto, esse movimento teve seu desenvolvimento interrompido pelo golpe civil-militar de 1964. Nos anos posteriores, enquanto o Cinema Novo se desdobrava em novas experiências estéticas, como o Cinema Marginal, a criação da Embrafilme, em 1969, representou

uma tentativa do Estado de reorganizar e fortalecer a produção cinematográfica nacional sob a tutela do regime militar. Desbois analisa que:

"A cinematografia brasileira foi por muito tempo, e em vários aspectos ainda é, uma terra incógnita para o resto do mundo. "A história do cinema brasileiro", segundo Paulo Antônio Paranaguá, "não é independente da história do Brasil. Só o subdesenvolvimento permite entender sua evolução convulsiva, arrítmica, entrecortada" (Desbois, 2016, p. 16).

Contudo, o reconhecimento do cinema como objeto legítimo de investigação acadêmica ocorreu apenas quando este passou a ser compreendido pelas elites intelectuais como uma expressão cultural relevante. A partir desse momento, foi incorporado ao ambiente universitário, deixando de ser estudado exclusivamente por críticos, cinéfilos ou entusiastas. Conforme Schvarzman afirma:

"Só quando o cinema é reconhecido como lugar de expressão cultural pelas camadas cultas, é que é agregado à universidade e vira foco de interesse não só de curiosos ou amantes, mas dos letrados "habilitados". Mas as primeiras teses, como aconteceu também no Brasil, são ainda produzidas nos departamentos de Letras e Filosofia" (Schvarzman, 2004, p. 21-22).

A grande problemática para a reconstrução da história cinematográfica brasileira concentra-se, primordialmente, pela complexibilidade de conservação dos suportes. Nas primeiras décadas da história do cinema, a preservação das obras cinematográficas era limitada tanto pelas características do suporte material quanto pela ausência de reconhecimento de seu valor cultural. Produzidas em nitrato de celulose, as películas apresentavam elevado risco de combustão e baixa estabilidade, tornando seu acondicionamento um processo complexo e oneroso, que impediam seu armazenamento por mais de 6 meses.

Além disso, obras que finalizavam seu "intuito comercial", eram descartadas, pois já não possuíam utilidade econômica. Até a popularização da televisão, na década de 1950, inexistia interesse em conservar filmes que haviam encerrado seu

ciclo de exibição, uma vez que o cinema ainda não era compreendido como patrimônio ou bem cultural.

Estima-se, assim, que uma parcela significativa da produção cinematográfica mundial realizada entre 1896 e 1951 tenha sido destruída, sendo as poucas iniciativas de conservação motivadas, predominantemente, pela proteção dos direitos autorais e não por preocupações relacionadas à memória ou à preservação audiovisual. Desbois (2016) afirma que “70% dos filmes [brasileiros] anteriores a 1960 foram perdidos, queimados ou reciclados, e muitos estão em mau estado de conservação”. Para tal, Schvarzman analisa:

"Com o surgimento do acetato, material não explosivo que substitui o nitrato na produção da película, em 1951, aliado às mudanças no estatuto social do cinema, o seu reconhecimento artístico, sua entrada no universo escolar leva, nos anos 1960, ao interesse pela conservação dos filmes" (Schvarzman, 2004, p. 22-23).

Pelas diversas interrupções, sejam históricas, como a ditadura militar de 1964, ou pela incompreensão do audiovisual como documento de memória e bem cultural, Carlos Augusto Calil analisa:

"Quando se examina a história do cinema brasileiro, é triste verificar a repetição dos equívocos e constatar que cada nova geração costuma ignorar ou desqualificar o passado, como absolutamente inútil ou obra crônica de incompetentes! Assim, o cinema brasileiro renasce do zero a cada ciclo e os problemas se repetem infinitamente, sem o vislumbre de uma solução estrutural, que permita enfim a superação dos mesmos entraves. O caso atual — o dito “renascimento do cinema brasileiro”, inventado pela mídia — não é diferente. A retomada da produção mais uma vez se coloca como o marco zero" (Carlos Augusto Calil, 1999).

Pode-se afirmar que a historiografia do cinema brasileiro consolidada a partir da segunda metade do século XX foi profundamente marcada por um caráter nacionalista e militante, perspectiva que, em muitos aspectos, permanece presente nas análises contemporâneas.

O campo cinematográfico era concebido a partir de uma relação de oposição entre a produção nacional e a dominação exercida pelo cinema estrangeiro. Obras e reflexões de autores como Glauber Rocha e Paulo Emílio Salles Gomes defendiam o cinema brasileiro como instrumento de resistência cultural, atribuindo-lhe a função de enfrentar a dependência em relação às cinematografias hegemônicas.

Enquanto Glauber compreendia a estética cinematográfica como forma de intervenção política e afirmação identitária, Paulo Emílio ressaltava que o principal valor dos filmes brasileiros estava, antes de tudo, em sua própria existência, entendida como expressão da permanência e da resistência de uma produção nacional diante das desigualdades estruturais do campo cinematográfico (Schwarzman, 2004).

4.3 CINEMA LGBTQIAPN+ BRASILEIRO

Assim, adentramos à história do cinema LGBTQIAPN+ brasileiro, que tem seu apogeu na década de 1980. Conforme Stevan Lekitsch (2011) aponta, a presença de narrativas LGBTQIAPN+ no cinema exibido no Brasil apresentou crescimento gradual ao longo das últimas décadas do século XX.

Enquanto os anos 1970 registraram a exibição de 39 filmes com essa temática, a década de 1980 contabilizou 48 produções. Nas décadas seguintes, entretanto, essa expansão tornou-se mais expressiva, alcançando um total de 491 filmes exibidos até o final de 2010. No recorte referente aos anos 1980, observa-se a predominância de narrativas centradas na homossexualidade masculina, seguida por filmes sobre lesbianidades, além de um número reduzido de obras voltadas às bissexualidades, transexualidades, drag queens e práticas de transformismo ou *crossdressing*, evidenciando tanto a ampliação da representatividade quanto as assimetrias existentes entre as diferentes identidades e expressões de gênero no período (Lago; Pontes; Zanella, 2021).

Paralelamente as produções orientadas pelas lógicas industriais e mercadológicas, o cinema LGBTQIAPN+ brasileiro passou a contar, sobretudo a partir das décadas de 1970 e 1980, com realizadores independentes comprometidos com propostas estéticas e narrativas mais experimentais (Lago; Pontes; Zanella, 2021). Esses cineastas buscaram representar, de maneira mais ampla e complexa, as múltiplas experiências relacionadas à diversidade de gênero e sexualidade, afastando-se das convenções impostas pelo mercado audiovisual.

Contudo, a manutenção dessas perspectivas autorais esteve, e ainda está condicionada às tensões entre liberdade criativa e exigências comerciais, uma vez que a indústria cinematográfica tende a privilegiar modelos narrativos mais tradicionais, reproduzindo padrões normativos que frequentemente restringem a pluralidade das representações LGBTQIAPN+.

A história do cinema LGBTQIAPN+ brasileiro é reorganizada por meio da óptica do poder simbólico, pois estas, com a abordagem de narrativas dissidentes e a “arte do fracasso”, atravessam as produções, que recaem sobre a determinação de decisão da indústria cinematográfica. Conforme analisado por Lagos, Pontes e Zanella:

"Graeme Turner (1997, p. 146) afirma que a ideologia de um filme não é expressa por meio de alusões diretas sobre a cultura, mas que está presente na “estrutura narrativa e nos discursos usados – imagens, mitos, convenções e estilos visuais”. Segundo o autor, os interesses políticos das instituições cinematográficas determinam a escolha dos filmes que serão produzidos e, em última instância, os que poderão ou não ser vistos" (Lago; Pontes; Zanella, 2021, p. 2).

Entre os anos de 2000 e 2009, período final do recorte analisado por Lekitsch (2011), observa-se uma expansão expressiva da circulação de produções cinematográficas LGBTQIAPN+ no Brasil, seja por meio das salas de cinema ou dos formatos domésticos, como VHS e DVD.

Embora as narrativas centradas na homossexualidade masculina continuassem predominando, esse período também foi marcado pela ampliação da diversidade de identidades representadas, com o surgimento de obras dedicadas às travestilidades e às pessoas intersexo, grupos que até então haviam recebido pouca ou nenhuma visibilidade no cinema exibido no país. No total, foram identificados 99 filmes, número que representa quase o dobro das produções registradas na década anterior, distribuídos entre obras sobre lesbianidades, homossexualidades masculinas, bissexualidades, transexualidades, travestilidades, drag queens e intersexualidades. Esses dados evidenciam o crescimento quantitativo das produções LGBTQIAPN+ e um processo gradual de ampliação das experiências de gênero e sexualidade representadas no audiovisual brasileiro (Lago; Pontes; Zanella, 2021).

A trajetória do cinema LGBTQIAPN+ no Brasil é definida por cineastas que, ao subverterem códigos binários, não apenas revelaram as margens da nossa sociedade, mas ousaram projetar novas formas de existência. A resistência dessa cinematografia reside na coragem e na originalidade daqueles que registraram nossas geografias afetivas e as violências estruturais que nos atravessam, permitindo-nos, acima de tudo, vislumbrar um país onde a diversidade é um horizonte possível (Desbois, 2016).

Assim como Desbois (2016) analisa, diferente da realidade europeia, a identidade brasileira permanece em constante fluxo, não estando totalmente definida. No contexto LGBTQIAPN+, essa fluidez torna o cinema ainda mais vital, pois ele atua como um espaço essencial de autodescoberta, oferecendo múltiplos reflexos que permitem à comunidade confrontar suas próprias contradições e construir novas subjetividades que as narrativas tradicionais muitas vezes ignoram. Para tal, ele discorre que "O cinema, como a literatura, existe para nomear aquilo que ainda não foi nomeado. Para oferecer uma memória possível de seu tempo. De quem nós somos, ou fomos, em momentos distintos da nossa história." (Desbois, 2016, p. 12).

4.4. ANÁLISE FILMOGRÁFICA

Para aprofundar a discussão acerca da trajetória do cinema LGBTQIAPN+ brasileiro e estabelecer a transição para as problemáticas que serão desenvolvidas no capítulo seguinte, este subcapítulo propõe uma análise filmográfica de três obras nacionais: *A Rainha Diaba* (1974), *Onda Nova* (1983) e *Amor Maldito* (1984).

A escolha desses títulos fundamenta-se em sua relevância histórica para a representação das dissidências de gênero e sexualidade no cinema brasileiro, bem como nas questões relacionadas à preservação e à salvaguarda de seus suportes audiovisuais. Por meio da análise de seus aspectos temáticos, narrativos e dos processos de conservação dessas películas, busca-se evidenciar como essas produções materializam as disputas de memória, representação e patrimônio que estruturam esta pesquisa.

Lançado em 1974, sob direção de Antônio Carlos da Fontoura, *A Rainha Diaba* constitui uma das produções mais emblemáticas do cinema brasileiro na representação de dissidências de gênero e sexualidade durante a Ditadura Militar. Inspirado na chamada "guerra da maconha" dos anos 1970 e em relatos recolhidos

pelo dramaturgo Plínio Marcos na região portuária de Santos, o longa constrói uma narrativa situada na Lapa carioca, espaço marcado pela boemia, pela prostituição e pela criminalização de sujeitos considerados marginais pelo Estado.

Embora frequentemente associada à figura histórica de Madame Satã, a personagem-título apresenta uma construção ficcional própria, tornando-se uma síntese das múltiplas formas de marginalização dirigidas a corpos negros, homossexuais e periféricos (Higidio, 2025).

A narrativa acompanha a Rainha Diaba, interpretada por Milton Gonçalves, uma pessoa negra e homossexual que exerce controle sobre o tráfico de drogas a partir de um bordel localizado na Lapa. Quando Robertinho, um de seus principais comparsas, passa a ser investigado pela polícia, a protagonista organiza um plano para desviar a atenção das autoridades, encarregando seu braço direito, Zeca Catitu, de encontrar um substituto que pudesse assumir a culpa pelos crimes cometidos pelo grupo. O escolhido é Bereco, jovem gigolô que, gradativamente, é inserido no universo do crime organizado. Contudo, à medida que conquista prestígio entre os traficantes, Bereco lidera uma conspiração para retirar a Rainha Diaba do comando da organização, conduzindo a narrativa a um desfecho marcado por traições, violência e morte.

Mais do que retratar o universo do crime, o filme evidencia os mecanismos de controle social característicos do regime militar. Inserida em um contexto de intensa repressão política e moral, a obra expõe como instituições como a polícia e o sistema judiciário direcionavam sua vigilância aos chamados "desviantes sociais", categoria que reunia sujeitos cuja existência confrontava os padrões de gênero, sexualidade, raça e moralidade estabelecidos pelo Estado. Nesse sentido, a Lapa deixa de ser apenas um cenário e passa a representar um espaço de exclusão e resistência, onde diferentes formas de dissidência convivem sob permanente vigilância (Higidio, 2025).

Sob a perspectiva queer, a personagem Rainha Diaba rompe com as representações recorrentes da homossexualidade no cinema brasileiro da época, frequentemente restritas ao cômico, à caricatura ou à vitimização. A protagonista ocupa uma posição de autoridade absoluta dentro da narrativa, exercendo liderança política, econômica e simbólica sobre os demais personagens.

Sua construção rompe com a lógica binária de gênero ao transitar constantemente entre diferentes performances, em que determinados momentos se apresenta com gestos delicados, voz serena e demonstra cuidado estético consigo

mesma e com Lilico, seu confidente. Enquanto, em outros momentos, assume uma postura autoritária, violenta e marcada por códigos tradicionalmente associados à masculinidade hegemônica, utilizando a violência física e a intimidação como instrumentos para manter seu poder. No filme, o gênero não se apresenta como uma identidade fixa, mas como uma prática continuamente produzida e negociada, aproximando-se das formulações de Judith Butler (2016) acerca da performatividade.

Ao deslocar uma personagem homossexual negra para o centro da narrativa e atribuir-lhe protagonismo, o filme também tensiona os regimes de inteligibilidade discutidos por Butler (2016) e os dispositivos de poder analisados por Michel Foucault (1988). A Rainha Diaba não ocupa o lugar da vítima passiva, mas o de uma figura contraditória, cuja existência desafia simultaneamente as normas de gênero, sexualidade, raça e classe social. Ainda que sua representação permaneça vinculada ao universo da criminalidade, aspecto que reflete os imaginários e estigmas predominantes na década de 1970, sua presença rompe com os modelos heteronormativos predominantes no cinema nacional, constituindo uma das primeiras representações complexas de uma subjetividade queer na cinematografia brasileira (Higídio, 2025).

Sob a perspectiva da preservação audiovisual, entretanto, a trajetória da obra evidencia algumas das fragilidades discutidas ao longo desta pesquisa. Apesar da obra ter se tornado um grande clássico cult dentro das produções fílmicas de temática LGBTQIAPN+, conforme informações disponibilizadas pela Cinemateca Brasileira, não há registro da existência de matrizes originais do filme em seu acervo. Consta apenas uma cópia combinada em 35mm do trailer e um DVD depositado por meio do depósito legal, sendo que qualquer procedimento de acesso ou processamento desses materiais depende de avaliação técnica e da autorização dos detentores dos direitos patrimoniais da obra. Por outro lado, as bases de dados da própria Cinemateca indicam que a associação Cinelimité possui uma versão digital restaurada do filme, em que foi realizada a primeira exibição no ano de 2023 e possui versão digital disponível através da plataforma YouTube.

Lançado em 1983 e dirigido por José Antonio Garcia e Ícaro Martins, Onda Nova constitui uma das produções mais singulares do cinema brasileiro ao articular humor, musical e comédia de costumes para discutir sexualidade, gênero e liberdade em um momento de profundas transformações políticas e culturais no país.

Ambientado na cidade de São Paulo, o longa acompanha a formação do Gayvotas Futebol Clube, uma equipe de futebol feminino patrocinada por um clube profissional, utilizando o universo esportivo como metáfora para problematizar normas sociais relacionadas ao gênero, ao desejo e às identidades sexuais.

Logo na sequência inicial, ambientada no Parque do Ibirapuera, homens vestidos de mulheres e mulheres vestidos de homens disputam uma partida festiva de futebol, estabelecendo desde os primeiros minutos da narrativa uma estética fundamentada na inversão, na irreverência e na subversão das convenções de gênero (Melo e Knijnik, 2009).

Produzido durante o período de abertura política que sucedeu à Lei da Anistia de 1979, Onda Nova dialoga diretamente com as transformações sociais que marcaram o início da década de 1980. Em meio ao enfraquecimento da Ditadura Militar e à emergência de novos movimentos sociais, o filme incorpora referências à cultura urbana, à estética da New Wave e ao processo de redemocratização brasileira.

Sua aproximação com a chamada Democracia Corinthiana, evidenciada pela participação de jogadores como Casagrande e Wladimir, reforça esse caráter político ao aproximar o futebol das discussões sobre democracia, liberdade e contestação das hierarquias tradicionais. A obra também é produzida poucos anos após a revogação da proibição legal que impedia as mulheres de praticarem futebol no Brasil, transformando o campo esportivo em um espaço simbólico de emancipação e disputa por novos lugares sociais (Melo e Knijnik, 2009).

O filme rompe com representações estereotipadas ao tratar a diversidade sexual como elemento constitutivo da vida cotidiana, e não como conflito central da narrativa. O próprio nome da equipe, Gayvotas Futebol Clube, associa explicitamente a identidade LGBTQIAPN+ à prática esportiva, deslocando um dos espaços historicamente mais associados à masculinidade normativa para um território de pluralidade. Ao longo da narrativa, diferentes orientações sexuais convivem entre as atletas sem que o futebol seja apresentado como causa ou consequência dessas identidades, desconstruindo um dos estigmas historicamente atribuídos às mulheres esportistas (Melo e Knijnik, 2009).

Essa desconstrução também se manifesta na composição dos personagens. Lili, goleira da equipe, desafia os papéis tradicionais de gênero ao confrontar sua mãe, que desaprova sua participação no futebol, revelando, de maneira irônica, que seu pai dedica-se ao tricô, atividade culturalmente associada ao universo feminino.

Da mesma forma, Casagrande aparece como objeto do desejo feminino, invertendo a lógica tradicional da conquista masculina ao ser escolhido por uma personagem para sua iniciação sexual. Já Jorge, treinador da equipe, representa as ambiguidades da transição democrática: embora participe de um projeto esportivo protagonizado por mulheres, continua reproduzindo discursos marcados pelo machismo, afirmando que "futebol é coisa para macho" diante dos conflitos internos da equipe. Esses tensionamentos evidenciam que as transformações sociais não ocorrem de maneira linear, mas convivem com permanências e resistências próprias das estruturas patriarcais.

A presença de espaços emblemáticos da sociabilidade LGBTQIAPN+, como o restaurante Ritz, importante ponto de encontro da comunidade paulistana durante a década de 1980, reforça ainda mais o compromisso da obra com a representação de experiências dissidentes (Melo e Knijnik, 2009). Ao inserir esses espaços na narrativa sem recorrer à patologização ou à caricatura, o filme contribui para registrar formas de sociabilidade frequentemente excluídas das representações cinematográficas convencionais, transformando o cotidiano da comunidade LGBTQIAPN+ em elemento legítimo da experiência urbana brasileira.

Onda Nova aproxima-se das formulações de Judith Butler (2016) ao evidenciar que o gênero não constitui uma essência natural, mas um conjunto de performances continuamente produzidas e reiteradas socialmente. A constante inversão de papéis, a circulação fluida entre expressões de masculinidade e feminilidade e a recusa em estabelecer correspondências fixas entre sexo, gênero e desejo revelam a artificialidade das normas que sustentam a heteronormatividade.

Ao mesmo tempo, o filme dialoga com a noção proposta por Jack Halberstam (2024) acerca da arte queer como prática de desestabilização dos sistemas normativos. Ao transformar o futebol, um dos principais símbolos da masculinidade brasileira, em um espaço de experimentação estética, política e afetiva, a obra desmonta expectativas sociais e produz outras possibilidades de existência para sujeitos historicamente marginalizados.

No âmbito da preservação audiovisual, Onda Nova apresenta uma situação distinta daquela observada em *A Rainha Diaba*. Segundo informações disponibilizadas pela Cinemateca Brasileira, a instituição mantém sob sua guarda os negativos originais de imagem e som em 35mm da obra, uma cópia combinada em 35mm, além dos negativos de imagem e som do trailer.

Entretanto, apesar da existência desses materiais, a obra é classificada pela própria Cinemateca como não preservada, estando apenas transcrita digitalmente para fins de acesso, com indicação da existência de cópias digitais em seu acervo. Qualquer procedimento de acesso, restauração ou processamento permanece condicionado à avaliação técnica dos materiais e à autorização do detentor dos direitos patrimoniais, Julio Adamor Cruz Neto (Olympus Filme). Assim, evidencia que a simples existência dos materiais originais não garante, por si só, sua efetiva preservação, ressaltando a importância das políticas contínuas de conservação do patrimônio audiovisual.

Contudo, no ano de 2024, iniciou-se um marco significativo em que Onda Nova foi restaurado e remasterizado em resolução 4K por Julia Duarte, pela Aclara Produções Artísticas e pela família do diretor José Antonio Garcia, em colaboração com a Cinemateca Brasileira, a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), a Zumbi Post e a JLS Facilidades Sonoras. O projeto permitiu recuperar tecnicamente a obra e reinseri-la no circuito cultural, culminando em sua exibição na 48ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, mais de quarenta anos após sua estreia, além de sua circulação em festivais internacionais e posterior relançamento comercial.

A permanência física dos negativos constitui apenas uma etapa do processo de salvaguarda, sendo indispensáveis ações contínuas de conservação, restauração, digitalização e disponibilização pública para assegurar sua sobrevivência em longo prazo. No caso de Onda Nova, essa situação torna-se particularmente significativa, uma vez que o filme registra um momento singular da história das dissidências de gênero e sexualidade no Brasil, documentando práticas culturais, espaços de sociabilidade e debates que permanecem fundamentais para a compreensão da memória LGBTQIAPN+.

Assim, sua preservação ultrapassa o campo técnico da conservação audiovisual e insere-se nas disputas contemporâneas pela manutenção de patrimônios culturais capazes de testemunhar experiências historicamente marginalizadas e ampliar as possibilidades de representação da diversidade no cinema brasileiro.

Lançado em 1984 e dirigido por Adélia Sampaio, Amor Maldito constitui um marco na história do cinema brasileiro ao ser reconhecido como o primeiro longa-metragem de ficção dirigido por uma mulher negra no país e a primeira obra nacional de autoria feminina a colocar no centro de sua narrativa o relacionamento afetivo entre

duas mulheres (Cavalcante, 2016). Produzido em um contexto de profundas transformações políticas e sociais, o filme rompe com os padrões de representação predominantes no cinema brasileiro ao conferir protagonismo a personagens lésbicas sem reduzi-las ao estereótipo de mulheres masculinizadas, de forma patológica ou moralizante que frequentemente caracterizava as representações LGBTQIAPN+ da época.

Conforme Cavalcante (2016) aponta, a narrativa foi inspirada em um caso real ocorrido no Rio de Janeiro, desenvolvendo-se a partir de dois planos temporais. No presente, acompanha-se o julgamento de Fernanda, uma executiva acusada pela morte de sua companheira, Sueli, após esta atirar-se da janela do apartamento onde ambas viviam. Paralelamente, por meio de sucessivos flashbacks, o espectador reconstrói a trajetória afetiva do casal, compreendendo que o processo judicial ultrapassa a investigação da morte e transforma-se em um julgamento moral da sexualidade das protagonistas.

Ao longo do tribunal, emergem elementos que evidenciam a violência estrutural sofrida por Sueli antes mesmo de seu relacionamento com Fernanda. Expulsa de casa pelo pai, um pastor evangélico que reproduzia práticas abusivas e violentas, abandonada pelo companheiro após descobrir uma gravidez indesejada e constantemente submetida às expectativas sociais impostas às mulheres, sua trajetória revela como diferentes dispositivos de poder, sendo familiares, religiosos, jurídicos e patriarcais, atuam na produção da marginalização feminina. O julgamento, portanto, desloca-se da investigação criminal para a tentativa de responsabilizar a homossexualidade pela morte de Sueli, reproduzindo os discursos morais que caracterizavam o período.

Inserido no contexto da abertura política brasileira, entre os últimos anos da Ditadura Militar e o processo de redemocratização, *Amor Maldito* evidencia que, apesar da flexibilização institucional do regime, os discursos em defesa da moral, da família e dos chamados "bons costumes" permaneciam profundamente enraizados nas estruturas sociais e jurídicas (Issagawa, 2023). Nesse cenário, a homossexualidade continuava sendo tratada como desvio moral, justificando diferentes formas de exclusão, invisibilização e violência simbólica. Conforme Cavalcante (2016) aponta, a própria produção do filme enfrentou obstáculos, sem conseguir financiamento junto à Embrafilme, Adélia Sampaio precisou enquadrar a

obra comercialmente como um filme erótico, aproximando-a da estética da pornochanchada para viabilizar sua circulação nas salas de cinema.

No que se refere à construção das personagens, *Amor Maldito* apresenta uma ruptura significativa com as representações tradicionais do cinema brasileiro. Fernanda é construída como uma mulher economicamente independente, intelectualizada e politicamente consciente, cuja identidade lésbica não é apresentada como conflito interno, mas como dimensão legítima de sua existência (Abbês, 2022). Seu discurso final diante do tribunal, ao afirmar-se como uma "mulher assumida", transforma-se em um gesto de enfrentamento às estruturas jurídicas e morais que pretendem enquadrar sua sexualidade como crime ou desvio.

Sueli, por sua vez, representa as tensões produzidas pela heteronormatividade compulsória. Sua trajetória demonstra o conflito entre o desejo afetivo por Fernanda e as pressões familiares, religiosas e sociais que a conduzem à manutenção de vínculos heterossexuais. A personagem se torna uma alegoria de como a violência contra mulheres LGBTQIAPN+ frequentemente antecede e ultrapassa suas relações afetivas, estando profundamente vinculada às normas que regulam gênero, sexualidade e família (Butler, 2016).

Ao privilegiar protagonistas inseridas em padrões convencionais de feminilidade, Adélia Sampaio também rompe com a associação recorrente entre lesbianidade e masculinização, predominante em grande parte das representações cinematográficas do período. A obra desloca o foco da orientação sexual para a crítica às instituições responsáveis pela produção da exclusão, evidenciando que o verdadeiro objeto de julgamento não é o suposto crime, mas a própria existência de mulheres que recusam a heterossexualidade compulsória (Foucault, 1988; Butler, 2016).

Sob a perspectiva da preservação audiovisual, as bases de dados da Cinemateca Brasileira não possuem referência de materiais da obra sob sua guarda, inexistindo indicação de matrizes, negativos, cópias de preservação ou materiais destinados ao acesso público. Essa ausência torna-se particularmente simbólica quando considerada a importância histórica do filme para o cinema brasileiro, demonstrando que o reconhecimento crítico de uma obra não garante, necessariamente, sua incorporação aos processos institucionais de salvaguarda.

Nesse sentido, a inexistência de registros da obra na principal instituição pública dedicada à preservação do patrimônio audiovisual brasileiro evidencia as

fragilidades dos processos de conservação de produções historicamente marginalizadas. Essa lacuna reafirma os mecanismos de seleção que atravessam os arquivos e o patrimônio, aproximando-se das discussões acerca das disputas de memória e a violência dos arquivos (Derrida, 2001; Preciado, 2017).

A ausência de Amor Maldito nos acervos institucionais representa para além de uma perda material, revelando como determinadas narrativas, sobretudo aquelas produzidas por mulheres negras e centradas em experiências lésbicas, permanecem mais vulneráveis ao esquecimento, reforçando a necessidade de políticas de preservação que contemplem a diversidade das memórias audiovisuais brasileiras.

5. INSTITUIÇÕES E POLÍTICAS DE MEMÓRIA LGBTQIAPN+

Partindo então da estruturação teórica da pesquisa, este capítulo surge para a aplicabilidade de análise de resultados e contexto social do recorte e delimitação evocados. Para tal, desenvolveu-se um questionário (Anexo a) para aplicação às instituições de salvaguarda e festivais que realizam a distribuição e circulação de acervo filmográfico, com o recorte LGBTQIAPN+, tendo como objetivo compreender como as instituições brasileiras atuam na preservação e salvaguarda de acervos audiovisuais da memória LGBTQIAPN+ brasileira, bem como identificar os desafios, estratégias e políticas de memória desenvolvidas por instituições independentes.

A pesquisa caracteriza-se como exploratória e descritiva, de abordagem qualitativa. Em que surge por meio da necessidade de instaurar, inicialmente, uma compreensão do contexto inicial brasileiro, por haver baixa produção científica dedicada à preservação de acervos cinematográficos LGBTQIAPN+ no Brasil. Bardin (2016) afirma que a análise de conteúdo possui uma função heurística, uma vez que amplia as possibilidades de descoberta e favorece a exploração de objetos ainda pouco investigados. Assim, a pesquisa busca identificar elementos capazes de contribuir para a compreensão do cenário, práticas e dificuldades de preservação por instituições independentes de salvaguarda da memória LGBTQIAPN+.

Para tal, a dimensão descritiva consiste na caracterização das instituições analisadas, contemplando seus acervos, estratégias de preservação adotadas e das dificuldades relatadas pelos participantes, buscando apresentar, de forma sistemática, as especificidades do fenômeno estudado (Bardin, 2016).

A investigação fundamenta-se em uma abordagem qualitativa, embarcando o fundamento de interesse da pesquisa enquanto a interpretação dos significados presentes nos discursos produzidos pelas instituições participantes. Conforme Bardin (2016) aponta, diferentemente das pesquisas quantitativas, a análise qualitativa privilegia a presença ou ausência de determinados conteúdos, possibilitando a elaboração de interpretações aprofundadas mesmo quando realizadas sobre corpus reduzidos. Dessa maneira, a validade da pesquisa está associada à relevância e à profundidade analítica das informações produzidas.

A constituição do corpus empírico ocorreu por meio do envio de questionários estruturados para instituições brasileiras dedicadas à preservação audiovisual e à memória LGBTQIAPN+. Em razão das especificidades do campo investigado, composto por poucas instituições formalmente constituídas, a amostragem caracteriza-se como intencional e não probabilística, não possuindo finalidade de representação estatística das instituições pesquisadas. Assim, os resultados apresentados correspondem às experiências e perspectivas das instituições participantes, sem pretensão de inferência estatística para a totalidade das iniciativas existentes no país (Bardin, 2016).

Os dados obtidos foram analisados por meio da Análise de Conteúdo, proposta por Laurence Bardin (2016), entendida como um conjunto de técnicas sistemáticas de tratamento das comunicações que possibilitam produzir inferências acerca das condições de produção e dos sentidos presentes nas mensagens, como abordagem mista.

Segundo Bardin (2016), o desenvolvimento da análise organiza-se em três etapas fundamentais: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados, inferência e interpretação. Na pré-análise, realizou-se a organização do corpus, leitura flutuante das respostas e definição das categorias analíticas que orientam a investigação. Na etapa de exploração, procedeu-se à codificação e ao agrupamento dos conteúdos em categorias temáticas relacionadas aos objetivos da pesquisa. Por fim, os resultados foram interpretados à luz do referencial teórico desenvolvido ao longo deste trabalho, especialmente das discussões acerca da memória, patrimônio, arquivo, teoria queer e preservação audiovisual.

Portanto, conforme Bardin (2016) aponta, a análise de conteúdo permite desenvolver uma inferência interpretativa, na qual o pesquisador busca compreender

as condições de produção dos discursos e os sentidos que emergem do material analisado.

5.1. MAPEAMENTO DAS INSTITUIÇÕES

Inicialmente, para o desenvolvimento da pesquisa, questionário e análise, foram pré-selecionadas instituições dentro do recorte especificado, incluindo os setores público e privado, conceituando, também, instituições independentes, sendo aquelas que se enquadram no espectro de organizações que desenvolvem ações de preservação, documentação e difusão da memória sem estarem diretamente vinculadas às estruturas estatais ou às grandes instituições culturais tradicionais. A utilização desse termo corresponde a uma classificação organizacional e também a um posicionamento político, uma vez que essas iniciativas se constituem em oposição às dinâmicas hegemônicas de produção e legitimação do patrimônio (Mantovani, 2021).

Conforme observa Mantovani (2021), embora a independência seja frequentemente atravessada por relações de financiamento e redes de colaboração, tais espaços distinguem-se pelo compromisso com práticas autônomas de gestão, pela flexibilidade institucional e pela capacidade de responder rapidamente a demandas culturais e sociais negligenciadas pelas políticas patrimoniais convencionais.

Portanto, primeiramente, o levantamento iniciou-se à partir do mapeamento e seleção de instituições independentes, com o intuito de incluir, majoritariamente, instituições de todas as regiões do país. Para tal, foram mapeadas as seguintes.

Figura 1 — Mapeamento de instituições independentes

MAPEAMENTO DE INSTITUIÇÕES DE SALVAGUARDA DE ACERVO FILMOGRÁFICO LGBTQIAPN+				
NOME DA INSTITUIÇÃO	TIPO	REGIÃO	ESTADO	TIPO DE ORGANIZAÇÃO
Acervo Bajubá	Acervo Independente	Centro-Oeste	DF	Independente
Arquivo Lésbico Brasileiro	Arquivo Público	ONLINE		Independente
BEE Festival Internacional de Cinema Lésbico	Festival Independente	Sudeste	SP	Independente
Centro de Documentação Luiz Mott	Arquivo Público	Sul	PR	Independente
CineMona	Acervo Arquivo Público	Sudeste	SP	Independente
Festival Ruídos Queer+	Festival Privado	Sul	RS	Independente
For Rainbow	Festival Privado	Nordeste	CE	Independente
Museu Transgênero de História e Arte	Museu Privado	Nordeste	BA	Independente
Recifest	Festival Privado	Nordeste	PE	Independente

Fonte: Panacea Betini, 2026.

Além destas, foram mapeadas instituições privadas, abarcando desde festivais, considerando a circulação de acervo filmográfico LGBTQIAPN+, produtoras de filmes, plataformas de streaming e instituições de salvaguarda que contemplam o recorte de suportes audiovisuais. Foram selecionadas as seguintes.

Figura 2 — Mapeamento de instituições privadas

MAPEAMENTO DE INSTITUIÇÕES DE SALVAGUARDA DE ACERVO FILMOGRÁFICO LGBTQIAPN+				
NOME DA INSTITUIÇÃO	TIPO	REGIÃO	ESTADO	TIPO DE ORGANIZAÇÃO
Cinelimite	Plataforma Privado Acervo	ONLINE		Privado
Descoloniza Filmes	Distribuidora Privado	ONLINE		Privado
DIGO Festival	Festival Privado	Centro-Oeste	GO	Privado
Filmicca	Plataforma Privado	ONLINE		Privado
Instituto Moreira Salles	Instituto Privado	Sudeste	SP	Privado
Itaú Cultural	Instituto Privado	Sudeste	SP	Privado

Fonte: Panacea Betini, 2026

Para as instituições públicas, considerou-se, principalmente, museus da imagem e do som, centros de memórias, cinematecas e, também, plataformas de streaming, em que foram selecionadas as seguintes.

Figura 3 — Mapeamento de instituições públicas

MAPEAMENTO DE INSTITUIÇÕES DE SALVAGUARDA DE ACERVO FILMOGRÁFICO LGBTQIAPN+				TIPO DE ORGANIZAÇÃO
NOME DA INSTITUIÇÃO	TIPO	REGIÃO	ESTADO	
Arquivo Nacional	Arquivo Público	Sudeste	RJ	Público
Centro de Memória LGBTI João Antônio Mascarenhas	Centro de memória Público	Sul	RS	Público
Cinemateca	Arquivo Cinemateca Público	Sudeste	SP	Público
CTAv	Arquivo Técnico Público	Sudeste	RJ	Público
Festival Mix Brasil	Festival Público	Sudeste	SP	Público
MIS-PR	Museu Público	Sul	PR	Público
MIS-RJ	Museu Público	Sudeste	RJ	Público
MIS-SP	Museu Público	Sudeste	SP	Público
Museu da Diversidade Sexual	Museu Público	Sudeste	SP	Público
Museu de Arte Contemporânea USP	Museu Público	Sudeste	SP	Público
Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro	Museu Público	Sudeste	RJ	Público
Sesc Digital	Plataforma Público	ONLINE		Público
SPCine	Técnico Público	Sudeste	SP	Público
Taturana Mobilização Social	Acervo Arquivo Técnico Público	Sudeste	SP	Público

Fonte: Panacea Betini, 2026.

Partindo do mapeamento, onde houve a seleção de 29 instituições, foi desenvolvido um questionário (Anexo a) estruturado com 30 perguntas que buscou contemplar os eixos temáticos para analisar, de forma qualitativa, as práticas de preservação, organização e difusão desenvolvidas por instituições voltadas à memória e ao patrimônio audiovisual LGBTQIAPN+ no Brasil. Este instrumento foi organizado em cinco blocos temáticos, partindo da (1) caracterização da instituição, como nome e tipologia; (2) políticas institucionais, em que buscou avaliar a estruturação de

políticas que contemplam a memória LGBTQIAPN+ brasileira; (3) métodos de preservação, onde analisa de forma técnica os processos de preservação, conservação e acondicionamento de suportes filmográficos; (4) desafios, sendo o bloco que estrutura o cenário de dificuldades das instituições, onde contempla desde questões financeiras, políticas e de salvaguarda; (5) apagamentos, em que busca compreender o cenário das instituições, avaliando possíveis gargalos que auxiliam na defasagem da salvaguarda filmográfica LGBTQIAPN+.

Assim, o questionário foi estruturado a partir dos eixos centrais da pesquisa, permitindo a obtenção de informações tanto descritivas quanto interpretativas sobre o objeto investigado. A divisão em eixos buscou contemplar diferentes dimensões da atuação institucional, reunindo questões relativas à caracterização das instituições, às políticas e práticas de salvaguarda dos acervos, às estratégias de preservação e acesso, aos desafios enfrentados no cotidiano de trabalho e às perspectivas sobre a preservação da memória audiovisual LGBTQIAPN+.

Durante o processo de contato e aplicação da pesquisa, foi possível obter, ao total, 13 respondentes, sendo: seis instituições independentes, cinco instituições públicas e duas instituições privadas.

Figura 4 — Instituições respondentes

RESPONDENTES - INSTITUIÇÕES DE SALVAGUARDA DE ACERVO FILMOGRÁFICO LGBTQIAPN+					
Nº	NOME DA INSTITUIÇÃO	TIPO	REGIÃO	ESTADO	TIPO DE ORGANIZAÇÃO
1	Arquivo Lésbico Brasileiro	Arquivo Público	ONLINE		Independente
2	Arquivo Nacional	Arquivo Público	Sudeste	RJ	Público
3	BEE Festival Internacional de Cinema Lésbico	Festival Independente	Sudeste	SP	Independente
4	Centro de Documentação Luiz Mott	Arquivo Público	Sul	PR	Independente
5	CineMona	Acervo Arquivo Público	Sudeste	SP	Independente
6	Cinelimite	Plataforma Privado Acervo	ONLINE		Privado
7	DIGQ Festival	Festival Privado	Centro-Oeste	GO	Privado
8	Festival Ruídos Queer+	Festival Privado	Sul	RS	Independente
9	MIS-PR	Museu Público	Sul	PR	Público
10	Museu da Diversidade Sexual	Museu Público	Sudeste	SP	Público
11	Museu de Arte Contemporânea USP	Museu Público	Sudeste	SP	Público
12	Soberano - Rua do Triunfo	Cinematca Museu	Sudeste	SP	Independente
13	SPCine	Técnico Público	Sudeste	SP	Público

Fonte: Panacea Betini, 2026.

Apesar da baixa adesão em comparação ao mapeamento inicial, o questionário obteve resposta de 13 das 29 instituições contatadas, correspondendo a 44% do universo mapeado¹. Entre as instituições que se abstiveram de resposta, a soma maioria forneceu um parecer sobre a negativa da participação da pesquisa, como a instituição Itaú Cultural em que informou que o acervo institucional não possui recorte específico relacionado à memória LGBTQIAPN+, portanto, não se enquadrando à investigação proposta no questionário.

Para além dos questionários efetivamente respondidos, as recusas e ausências de participação também constituem elementos relevantes para a análise. Na perspectiva de Bardin (2016), o silêncio, a ausência ou a negativa igualmente produzem sentidos e podem ser interpretados como parte do corpus investigativo. Nesse contexto, o posicionamento de instituições que declararam não possuir um recorte específico voltado à memória LGBTQIAPN+, como o Itaú Cultural, evidencia

um critério de exclusão em relação aos objetivos da pesquisa e aponta para uma realidade mais ampla, em que a memória LGBTQIAPN+ ainda ocupa um espaço periférico ou não institucionalizado em parte das políticas de documentação e preservação desenvolvidas por instituições culturais de caráter geral.

5.2. ANÁLISE DE DADOS

A partir dos critérios metodológicos, da fundamentação teórica e dos objetivos delineados, inicia-se a análise das respostas coletadas. Procurou-se estabelecer, em uma perspectiva exploratória e descritiva, relações entre os dados produzidos, a literatura discutida ao longo da pesquisa e as práticas de preservação desenvolvidas pelas instituições, principalmente as independentes.

Considerando a natureza qualitativa do estudo, a análise privilegia a interpretação dos discursos e das experiências relatadas pelos participantes, em detrimento de generalizações estatísticas, buscando compreender os desafios, as potencialidades e as especificidades da salvaguarda da memória audiovisual LGBTQIAPN+ no Brasil.

Com o objetivo de compreender o cenário institucional das esferas pública, privada e independente no que se refere à salvaguarda da memória LGBTQIAPN+, investigou-se a existência de políticas formais de preservação voltadas a esse recorte. Entre as 13 instituições participantes, 7 (53,8%) afirmaram possuir políticas ou diretrizes específicas relacionadas à preservação da memória LGBTQIAPN+, enquanto 6 (46,1%) informaram não desenvolver iniciativas dessa natureza. Entre as instituições que declararam possuir políticas estruturadas, destaca-se que cinco são instituições independentes, criadas especificamente para a salvaguarda da memória LGBTQIAPN+ brasileira.

No que se refere à constituição dos acervos, 5 instituições (38,4%) afirmaram possuir um acervo relacionado à memória LGBTQIAPN+ de forma estruturada e formalmente incorporado às suas políticas institucionais. Em contrapartida, 6 instituições (46,1%) informaram desenvolver ações de preservação e reunir materiais vinculados a esse recorte, porém sem que esses acervos estejam sistematizados ou oficialmente institucionalizados. Apenas 2 instituições (15,3%) declararam não possuir acervo relacionado à memória LGBTQIAPN+, embora realizem atividades e projetos voltados à temática, sendo uma instituição pública e uma instituição independente.

Em relação aos processos de seleção e incorporação de acervos, investigou-se as instituições possuem critérios formalmente definidos para a aquisição de materiais relacionados à memória LGBTQIAPN+. Os resultados demonstram que 4 instituições (30,7%) afirmaram possuir critérios de aquisição estabelecidos, enquanto outras 4 (30,7%) informaram estar em processo de elaboração ou implementação dessas diretrizes. Por outro lado, 5 instituições (38,4%) declararam não adotar quaisquer critérios formais para a incorporação de acervos vinculados ao recorte temático.

Apesar de sete instituições declararem possuir políticas voltadas à memória LGBTQIAPN+, apenas quatro afirmaram dispor de critérios formalizados para incorporação de novos materiais, enquanto outras quatro informaram que esses critérios ainda se encontram em desenvolvimento. Esse resultado demonstra que a formulação de políticas nem sempre é acompanhada pela consolidação de instrumentos operacionais capazes de orientar os processos de seleção e incorporação documental.

Com o intuito de compreender a composição das equipes responsáveis pela gestão e preservação dos acervos, investigou-se a presença de profissionais das áreas da Museologia e de Conservação e Restauro nas instituições participantes. Os resultados indicam que 7 instituições (53,4%) informaram não possuir profissionais dessas áreas em suas equipes.

Em contrapartida, 5 instituições (38,4%) afirmaram contar tanto com museólogos quanto com restauradores, enquanto 1 instituição (7,6%) declarou possuir apenas um profissional da Museologia. Observa-se, ainda, uma distinção significativa entre os perfis institucionais, pois todas as instituições que dispõem de equipes compostas por museólogos e restauradores pertencem ao setor público, ao passo que as instituições que não possuem esses profissionais são, exclusivamente, iniciativas independentes.

Para compreender a composição dos acervos relacionados à memória LGBTQIAPN+ das instituições participantes, foram mapeadas as tipologias de suportes.

Tabela 1 — Ranking de tipologia de acervos mais comuns

RANKING	SUPORTE	FREQUÊNCIA	PERCENTUAL
1º	Arquivos digitais	11	84,6%

2º	Documentos em papel	6	46,2%
3º	Fotografias	6	46,2%
4º	Fitas magnéticas	4	30,8%
5º	Películas	2	15,4%
6º	Livros	1	7,7%
6º	Revistas	1	7,7%
6º	Folhetos	1	7,7%
6º	Artes plásticas/tridimensionais	1	7,7%
6º	Canvas	1	7,7%
6º	Obras em suporte de papel	1	7,7%
6º	Dados de inscritos e contemplados em editais	1	7,7%
6º	Filmes em plataforma de streaming	1	7,7%

Fonte: Panacea Betini, 2026.

No que diz respeito às principais dificuldades enfrentadas na preservação dos acervos LGBTQIAPN+, a falta de recursos financeiros destacou-se como o obstáculo mais recorrente, sendo apontada por 8 instituições (61,5%). Em seguida, sobressai a ausência de políticas institucionais específicas, mencionada por 7 respondentes (53,8%), indicando que a preservação dessas memórias ainda carece de diretrizes formais e planejamento institucional.

Também se evidenciam desafios relacionados à infraestrutura inadequada, citada por 5 instituições (38,4%), e à escassez de equipamentos técnicos, apontada por 4 (30,7%). Em menor frequência, aparecem questões como a falta de equipe especializada, a deterioração dos materiais e a obsolescência de formatos audiovisuais, cada uma mencionada por 2 instituições (15,3%). Apenas uma instituição informou que essas dificuldades não se aplicavam à sua realidade.

Referente aos impactos das limitações técnicas e estruturais na preservação dos acervos, verificou-se que 6 das 13 instituições participantes (46,1%) afirmaram já ter perdido ou deixado de preservar materiais em decorrência dessas dificuldades. Dentre elas, 4 são instituições independentes que não possuem profissionais especializados em Museologia ou Conservação e Restauro, evidenciando uma relação entre a ausência de equipes técnicas e a vulnerabilidade dos acervos. Em contrapartida, outras 6 instituições (46,1%) informaram não ter enfrentado perdas dessa natureza, enquanto uma instituição (7,7%) declarou não possuir informações

suficientes para responder à questão. Esses resultados sugerem que a perda documental não decorre exclusivamente da deterioração física dos suportes, mas também da insuficiência de recursos humanos e institucionais capazes de garantir a continuidade das ações de salvaguarda.

Entre as seis instituições que afirmaram já ter perdido ou deixado de preservar materiais em razão de limitações técnicas ou estruturais, quatro são instituições independentes que informaram não contar com profissionais especializados em museologia ou conservação. Embora não seja possível estabelecer uma relação causal, o cruzamento dos dados indica que a insuficiência de equipes técnicas pode ampliar a vulnerabilidade dos acervos, sobretudo diante das especificidades exigidas pela preservação de suportes audiovisuais e documentais. Dessa forma, as perdas relatadas não decorrem apenas da precariedade material, mas também da ausência de suporte técnico contínuo para o desenvolvimento das práticas de salvaguarda.

Em relação às dificuldades específicas de conservação de determinados suportes, observou-se que 5 instituições (38,5%) afirmaram não enfrentar problemas dessa natureza. Entre aquelas que relataram dificuldades, os arquivos digitais apareceram como o suporte mais citado, sendo mencionados por 6 instituições (46,2%), revelando que a preservação digital também demanda investimentos contínuos em infraestrutura tecnológica, migração de formatos e armazenamento seguro. Em seguida, destacam-se as fitas magnéticas, os documentos em papel e as fotografias, todos mencionados por 3 instituições (23,1%), enquanto as películas cinematográficas foram apontadas por 2 respondentes (15,4%) como suportes que apresentam desafios específicos de conservação.

As dificuldades técnicas concentram-se principalmente nas instituições que não possuem profissionais especializados. Nessas instituições, são recorrentes problemas relacionados à conservação física, digitalização, acondicionamento, armazenamento e ausência de equipamentos específicos para preservação audiovisual. Em contraste, as instituições públicas, que concentram museólogos e restauradores, tendem a relatar menor incidência dessas limitações. Os resultados sugerem que a disponibilidade de equipes técnicas influencia diretamente a capacidade institucional de enfrentar os desafios inerentes à preservação, sobretudo em acervos compostos por suportes complexos, como películas cinematográficas, fitas magnéticas e arquivos digitais.

Para compreender o cenário, foi analisado em quais etapas de preservação existiam maior dificuldade para lidar com acervos filmográficos LGBTQIAPN+.

Tabela 2 — Ranking de dificuldades de preservação

ETAPA DE PRESERVAÇÃO	FREQUÊNCIA	PERCENTUAL
Armazenamento	6	46,2%
Digitalização	5	38,5%
Organização/catalogação	4	30,8%
Acondicionamento	3	23,1%
Conservação física	2	15,4%
Aquisição de acervo	2	15,4%

Fonte: Panacea Betini, 2026.

No que se refere à disponibilidade de equipamentos adequados para a reprodução e preservação de suportes audiovisuais, como películas e fitas magnéticas (VHS, Betacam, entre outros), verificou-se que 7 das 13 instituições respondentes (53,8%) afirmaram possuir essa infraestrutura apenas parcialmente. Outras 4 instituições (30,7%) informaram não dispor dos equipamentos necessários, enquanto apenas 1 instituição (7,7%) declarou possuir estrutura adequada para atender plenamente às demandas de reprodução e preservação desses suportes.

Os dados relativos à infraestrutura destinada aos suportes audiovisuais implicam em uma condição intermediária entre disponibilidade e insuficiência técnica. A predominância de respostas indicando possuir equipamentos apenas "parcialmente" pode demonstrar que diversas instituições conservam películas, fitas magnéticas ou outros suportes audiovisuais sem dispor integralmente dos equipamentos necessários para sua reprodução e preservação. Sendo assim, a existência física do acervo não garante sua acessibilidade nem sua efetiva preservação.

Em relação ao armazenamento de longo prazo dos acervos digitais, observou-se que 5 das 13 instituições respondentes (38,4%) afirmaram não enfrentar dificuldades nesse processo. Por outro lado, 4 instituições (30,7%) relataram enfrentar dificuldades de forma parcial, enquanto 3 instituições (23%) declararam possuir dificuldades significativas para garantir a preservação de longo prazo dos arquivos digitais. Os resultados demonstram que, embora parte das instituições tenha conseguido estruturar estratégias de armazenamento digital, mais da metade das respondentes (58,3%) ainda identifica algum grau de limitação nesse aspecto.

Ao serem questionadas sobre a ocorrência de perdas de dados digitais, 8 das 13 instituições respondentes (61,5%) informaram não ter enfrentado esse tipo de problema. Em contrapartida, 4 instituições (30,7%) afirmaram já ter sofrido perdas de dados digitais em seus acervos, evidenciando que, embora a maioria não relate ocorrências dessa natureza, uma parcela significativa já experimentou impactos relacionados à preservação de documentos em ambiente digital.

Embora os arquivos digitais de serviços de armazenamento seguro da plataforma em nuvem relacionados à acervo digital constituam o suporte mais recorrente entre os acervos analisados, os resultados demonstram que a digitalização, por si só, não resolve os desafios da preservação de longo prazo. Em 2018, a Agência Nacional do Cinema (Ancine) criou uma linha de investimentos de R\$23,37 milhões para preservação e memória, em contraponto a R\$471 milhões investidos no fomento a novas produções para cinema e televisão.

Parte significativa das instituições relatou dificuldades relacionadas ao armazenamento permanente dos arquivos digitais e algumas afirmaram já ter enfrentado perdas de dados. Esses resultados indicam que a migração para suportes digitais amplia o acesso aos acervos, mas também exige políticas permanentes de backup, atualização tecnológica e gestão da informação. Assim, a preservação digital deve ser compreendida como um processo contínuo, e não como uma etapa concluída após a digitalização dos materiais.

Para o mapeamento de riscos em torno da salvaguarda de acervo filmográfico LGBTQIAPN+, foram identificados os seguintes.

Tabela 3 — Ranking de riscos de salvaguarda de acervo LGBTQIAPN+

RISCO IDENTIFICADO	FREQUÊNCIA	PERCENTUAL
Falta de financiamento	6	46,2%
Perda digital	4	30,8%
Falta de backup	3	23,1%
Descontinuidade institucional	2	15,4%
Invisibilização	2	15,4%
Deterioração física	1	7,7%

Fonte: Panacea Betini, 2026.

Em relação aos fatores que contribuem para a defasagem da preservação da memória LGBTQIAPN+, a falta de financiamento foi novamente o aspecto mais recorrente, sendo mencionada por 7 das 13 instituições (53,8%). Em seguida,

destacam-se a falta de políticas públicas, indicada por 5 respondentes (38,5%), e as dificuldades tecnológicas, apontadas por 4 instituições (30,8%). A falta de reconhecimento da memória LGBTQIAPN+ como patrimônio foi citada por 3 instituições (23,1%), enquanto os ataques virtuais apareceram em apenas uma resposta (7,7%). Além disso, 4 instituições (30,8%) informaram que a questão não se aplicava à realidade de seus acervos.

A falta de financiamento (53,8%), apontada como o principal fator de defasagem, repercute diretamente na insuficiência de infraestrutura, na escassez de equipes especializadas e nas dificuldades relacionadas à digitalização, ao armazenamento e à conservação dos acervos, aspectos também evidenciados nas respostas anteriores. Paralelamente, a falta de políticas públicas (38,5%) e o não reconhecimento da memória LGBTQIAPN+ como patrimônio (23,1%) indicam que essas dificuldades não se restringem ao âmbito institucional, mas refletem lacunas históricas nas políticas de memória e patrimônio no Brasil. Assim, os resultados sugerem que a vulnerabilidade desses acervos é produzida por um processo cumulativo, no qual a ausência de reconhecimento institucional limita o investimento público, comprometendo a capacidade técnica das instituições e ampliando os riscos de perda, invisibilização e descontinuidade das iniciativas de salvaguarda.

A falta de financiamento (46,2%), identificada como o principal risco aos acervos, dialoga diretamente com a ausência de equipes especializadas (53,8%), com as dificuldades de armazenamento (46,2%), de digitalização (38,5%) e com a disponibilidade apenas parcial de equipamentos para preservação audiovisual (58,3%). Somam-se a esse cenário as dificuldades relacionadas ao armazenamento de longo prazo dos arquivos digitais (58,3%) e a ocorrência de perdas efetivas de dados digitais (33,3%). Assim, os riscos enfrentados pelas instituições não decorrem apenas da fragilidade dos suportes documentais, mas de uma precariedade estrutural que afeta todas as etapas da cadeia de preservação. Nesse contexto, a descontinuidade institucional e a invisibilização emergem como ameaças particularmente significativas para a memória LGBTQIAPN+, uma vez que a interrupção das atividades de instituições independentes pode representar não apenas a perda de acervos, mas também o desaparecimento de narrativas historicamente marginalizadas e pouco incorporadas pelas instituições oficiais de memória.

Referente a existência de registros de perda, descarte ou não incorporação de materiais relacionados à memória LGBTQIAPN+, observou-se que 7 das 13 instituições (53,8%) informaram não possuir controle sobre esse tipo de informação, revelando a ausência de mecanismos sistemáticos de monitoramento dessas ocorrências. Entre as instituições que identificaram fatores associados às perdas ou à não incorporação dos materiais, destacam-se a falta de infraestrutura e os critérios de seleção de acervo, ambos mencionados por 2 instituições (15,4%). As restrições orçamentárias e a falta de políticas institucionais apareceram em 1 resposta (7,7%) cada. Além disso, uma instituição informou que a questão não se aplicava ao seu contexto, enquanto outra declarou não ter registrado perdas dessa natureza.

Observa-se que a ausência de controle sobre perdas documentais reforça o papel do arquivo como um espaço de seleção e produção de memória, conforme discutido por Derrida (2001) e Foucault (1987). Mais da metade das instituições (53,8%) não registra os materiais perdidos ou não incorporados, isso significa que parte das ausências presentes nos acervos sequer é conhecida institucionalmente.

Somado ao fato de 23,1% das instituições apontarem a falta de reconhecimento da memória LGBTQIAPN+ como patrimônio, 38,5% identificarem a ausência de políticas públicas e 53,8% indicarem a falta de financiamento como principal fator de defasagem, percebe-se que as lacunas dos acervos não resultam apenas de limitações técnicas, mas também de processos institucionais de seleção, priorização e esquecimento.

Dessa forma, a ausência de registros sobre perdas constitui, por si só, um dado revelador da fragilidade das políticas de memória voltadas às populações LGBTQIAPN+, uma vez que aquilo que deixa de ser incorporado ou preservado frequentemente também deixa de ser documentado, perpetuando ciclos de invisibilização histórica.

No que se refere às articulações institucionais voltadas ao acesso e à preservação dos acervos LGBTQIAPN+, observou-se que a exibição e difusão constituem a modalidade de parceria mais recorrente, sendo mencionada por 9 das 13 instituições (69,2%). Em seguida, destacam-se as parcerias voltadas à pesquisa e à preservação, ambas citadas por 6 instituições (46,2%), seguidas pelo compartilhamento de acervos, mencionado por 5 respondentes (38,5%). A digitalização aparece em 3 instituições (23,1%), mesmo percentual das instituições que informaram não realizar qualquer tipo de parceria.

Diante da falta de financiamento (53,8%), da ausência de equipes especializadas, das dificuldades tecnológicas e da escassez de políticas públicas, a cooperação entre instituições emerge como um mecanismo de fortalecimento da preservação da memória LGBTQIAPN+. A expressiva presença de parcerias voltadas à preservação (46,2%), pesquisa (46,2%) e difusão (69,2%) demonstra que essas iniciativas buscam suprir, de forma coletiva, lacunas que dificilmente seriam enfrentadas por uma única instituição. Esse resultado também dialoga com o conceito de instituições independentes discutido por Mantovani (2021), ao evidenciar que esses espaços operam por meio de redes colaborativas e relações de interdependência, nas quais o compartilhamento de conhecimentos, acervos e recursos constitui uma estratégia fundamental para garantir a continuidade das ações de salvaguarda.

A preservação da memória LGBTQIAPN+ no Brasil é marcada por uma assimetria entre capacidade institucional e compromisso temático. As instituições públicas concentram maior infraestrutura técnica e equipes especializadas, mas, em grande parte, não desenvolvem políticas específicas voltadas à salvaguarda dessa memória.

Em contrapartida, as instituições independentes, embora enfrentem limitações financeiras, carência de profissionais e dificuldades estruturais por não se adaptar às estruturas legais de instituições de salvaguarda reconhecidas na esfera pública, são aquelas que efetivamente organizam acervos especializados, formulam políticas de preservação e estabelecem redes de cooperação para pesquisa, difusão e preservação. Destarte, a continuidade da memória LGBTQIAPN+ depende da estrutura institucional consolidada, com engajamento político e atuação colaborativa desses espaços.

5.3. RESULTADOS

Os resultados obtidos a partir da análise exploratória e descritiva do corpus exemplifica que a preservação da memória LGBTQIAPN+ no Brasil é marcada por profundas assimetrias entre compromisso político, estrutura institucional e capacidade técnica de salvaguarda. Embora as instituições participantes apresentem diferentes perfis administrativos, sendo das esferas públicas, privadas e independentes, os dados demonstram que a consolidação de políticas voltadas à preservação da

memória LGBTQIAPN+ está associada à existência de maior infraestrutura ou profissionalização das equipes. Mas, também, observa-se que as instituições independentes assumem papel central na construção, organização e difusão desses acervos, mesmo diante de condições materiais significativamente mais precárias.

Nesse contexto, verificou-se que a maioria das políticas específicas voltadas à memória LGBTQIAPN+ está concentrada justamente nas instituições independentes, criadas a partir da demanda da própria comunidade para preservar narrativas historicamente invisibilizadas pelos sistemas tradicionais de memória. Em contrapartida, parte significativa das instituições públicas, embora disponha de equipes compostas por museólogos e restauradores e conte com melhores condições estruturais, declarou não possuir políticas específicas voltadas ao recorte investigado. Demonstrando que a preservação da memória LGBTQIAPN+ da existência de recursos institucionais, mas há grande influência da incorporação do recorte temático como prioridade política e patrimonial.

Além disso, os principais obstáculos enfrentados pelas instituições dizem respeito à insuficiência de financiamento, à ausência de políticas públicas permanentes, à precariedade da infraestrutura física e tecnológica e à escassez de profissionais especializados. Esses fatores aparecem de forma recorrente e interdependente, produzindo impactos diretos sobre a conservação dos acervos, especialmente daqueles compostos por suportes audiovisuais, como películas cinematográficas, fitas magnéticas e arquivos digitais.

Embora a digitalização tenha ampliado as possibilidades de acesso e difusão dos acervos, os dados demonstram que ela não representa, por si só, uma solução definitiva para a preservação. Dificuldades relacionadas ao armazenamento de longo prazo, à realização de backups, à obsolescência tecnológica e à perda de dados demonstram que a preservação digital constitui um processo contínuo, dependente de planejamento técnico, atualização constante e recursos especializados. Dessa forma, a pesquisa aborda as problemáticas da digitalização como processo infinito, pois este não significa necessariamente garantir sua permanência futura.

Os resultados também permitiram identificar que grande parte das instituições opera por meio de redes colaborativas de pesquisa, compartilhamento de acervos, digitalização, preservação e difusão. Essa característica mostrou-se particularmente recorrente entre as instituições independentes, cuja atuação está fundamentada em relações de cooperação como estratégia para enfrentar limitações financeiras e

estruturais. Portanto, esses espaços funcionam de maneira interdependente, articulando conhecimentos, recursos e responsabilidades em torno da preservação de patrimônios frequentemente negligenciados pelas instituições tradicionais.

De maneira geral, os resultados corroboram a hipótese de que a preservação da memória LGBTQIAPN+ no Brasil permanece fortemente sustentada pela atuação de iniciativas independentes, que assumem funções tradicionalmente atribuídas às instituições oficiais de memória. Entretanto, essas organizações desenvolvem suas atividades em condições marcadas pela instabilidade financeira, pela insuficiência de infraestrutura e pela ausência de equipes técnicas especializadas, o que amplia a vulnerabilidade dos acervos que buscam preservar. Assim, observa-se uma contradição significativa, pois enquanto as instituições oficiais concentram maior capacidade técnica, as instituições independentes concentram o compromisso político com a preservação dessas memórias.

Por fim, os resultados permitem compreender que a preservação da memória LGBTQIAPN+ constitui um desafio técnico e um processo político de reconhecimento patrimonial. Em consonância com as discussões desenvolvidas ao longo deste trabalho, preservar implica selecionar, legitimar e produzir narrativas sobre aquilo que será transmitido às gerações futuras. Nesse sentido, as lacunas identificadas na pesquisa evidenciam que a disputa pela preservação da memória LGBTQIAPN+ permanece diretamente relacionada às disputas em torno da visibilidade, do reconhecimento e do direito à memória, reforçando o papel das instituições independentes como agentes fundamentais na construção de patrimônios contra hegemônicos.

5.4. DISCUSSÃO

Os resultados obtidos ao longo da pesquisa permitem compreender que a preservação da memória LGBTQIAPN+ no Brasil não constitui um problema exclusivamente relacionado às instituições investigadas, mas se insere em um cenário estrutural mais amplo que atravessa o campo da preservação patrimonial brasileira. As dificuldades mais recorrentes identificadas, como a insuficiência de financiamento, ausência de infraestrutura adequada, carência de profissionais especializados, obsolescência tecnológica e fragilidade das políticas institucionais, correspondem a desafios historicamente reconhecidos pela área de preservação documental e

audiovisual. Entretanto, quando associados às memórias dissidentes, esses obstáculos adquirem uma dimensão política adicional, uma vez que se articulam aos processos históricos de invisibilização e exclusão discutidos ao longo deste trabalho.

Sob essa perspectiva, os dados obtidos dialogam diretamente com as reflexões de Derrida (2001) acerca da natureza política do arquivo. Conforme discutido, o arquivo não constitui um espaço neutro de armazenamento, mas uma estrutura responsável por selecionar, legitimar e produzir determinadas narrativas em detrimento de outras. Nesse sentido, a reduzida presença de políticas institucionais voltadas à memória LGBTQIAPN+, especialmente nas instituições oficiais de memória, sugere que a exclusão dessas narrativas não decorre apenas de limitações técnicas ou financeiras, mas também da forma como determinados grupos permanecem historicamente à margem dos processos de patrimonialização. A ausência de acervos estruturados e de critérios específicos para sua incorporação evidencia que a memória LGBTQIAPN+ não é reconhecida como patrimônio e, com isso, dificilmente alcança condições efetivas de preservação.

Essa interpretação aproxima-se igualmente da perspectiva foucaultiana apresentada, em que os regimes de saber produzem formas específicas de visibilidade e invisibilidade. As instituições de memória operam como espaços de legitimação dos discursos socialmente reconhecidos, de modo que a permanência de lacunas relativas às experiências LGBTQIAPN+ demonstra que os processos de seleção patrimonial continuam atravessados por relações de poder. Dessa forma, a preservação da memória não pode ser compreendida apenas como uma questão técnica, mas como resultado de escolhas políticas que definem quais experiências serão incorporadas ao patrimônio cultural e quais permanecerão relegadas às margens da memória institucional.

Nesse contexto, um dos resultados mais significativos da pesquisa consiste no protagonismo desempenhado pelas instituições independentes. Embora essas organizações concentrem a maior parte das políticas específicas voltadas à preservação da memória LGBTQIAPN+, também são elas que apresentam as maiores limitações estruturais, especialmente no que se refere à disponibilidade de equipes especializadas, infraestrutura técnica e financiamento permanente. Tal constatação confirma, em grande medida, a discussão proposta por Mantovani acerca dos espaços independentes enquanto iniciativas autogeridas que atuam nas brechas do sistema institucional. Essas organizações assumem funções tradicionalmente atribuídas aos

museus, arquivos e centros de documentação, porém desenvolvem suas atividades em condições marcadas pela precariedade e pela constante necessidade de articulação em redes colaborativas.

Observa-se, portanto, um paradoxo institucional. Enquanto as instituições públicas concentram melhores condições técnicas para conservação preventiva, tratamento documental e preservação especializada, são as instituições independentes que assumem, de forma mais expressiva, a responsabilidade pela construção e salvaguarda da memória LGBTQIAPN+. Essa inversão evidencia que o compromisso político com determinada memória nem sempre está acompanhado das condições materiais necessárias para sua preservação. Em consequência, a permanência desses acervos depende frequentemente do trabalho voluntário, da mobilização comunitária e da obtenção de financiamentos pontuais, fatores que ampliam sua vulnerabilidade institucional.

Os dados também permitem refletir sobre um aspecto particularmente relevante para a Museologia, sobre a relação entre reconhecimento patrimonial e preservação. Diversas instituições investigadas desenvolvem ações sistemáticas de organização documental, pesquisa, difusão e preservação, aproximando-se das funções tradicionalmente desempenhadas pelos museus e arquivos. Entretanto, permanecem fora dos sistemas formais de reconhecimento institucional. Tal constatação suscita questionamentos importantes acerca dos critérios que definem quais iniciativas passam a integrar oficialmente o campo patrimonial brasileiro e quais permanecem restritas ao âmbito comunitário ou independente. Embora esta pesquisa não tenha como objetivo responder a essa questão, seus resultados indicam a necessidade de aprofundar futuras investigações sobre os processos de legitimação institucional da memória LGBTQIAPN+.

Outro aspecto evidenciado refere-se ao próprio processo de produção dos dados. A baixa adesão das instituições ao questionário constituiu uma das principais limitações metodológicas da pesquisa. Embora treze instituições tenham respondido ao instrumento, número suficiente para a realização da análise qualitativa proposta, a reduzida taxa de participação impossibilitou a realização de inferências estatísticas acerca do universo das instituições brasileiras de memória. Conforme discutido por Bardin (2016), entretanto, a validade da análise qualitativa não reside na representatividade numérica da amostra, mas na capacidade de produzir interpretações fundamentadas sobre um corpus delimitado. Assim, os cruzamentos

apresentados ao longo deste capítulo devem ser compreendidos como tendências observadas no conjunto analisado, e não como comprovações universais do fenômeno investigado.

Além disso, a própria ausência de respostas revelou-se um dado relevante da pesquisa. Algumas instituições recusaram participar do levantamento ou informaram não desenvolver ações específicas relacionadas à memória LGBTQIAPN+, indicando que a inexistência de políticas voltadas ao tema ainda constitui realidade significativa no campo patrimonial brasileiro. Nesse sentido, a política da não resposta ultrapassa o âmbito metodológico e passa a integrar o próprio objeto de investigação, uma vez que limita a produção de diagnósticos capazes de subsidiar políticas públicas e estratégias de preservação. O silêncio institucional, portanto, também comunica e evidencia dificuldades persistentes para a consolidação da memória LGBTQIAPN+ como objeto legítimo de investigação e preservação.

Por fim, é essencial salientar que os problemas identificados ao longo da pesquisa não são exclusivos da preservação da memória LGBTQIAPN+. A literatura sobre preservação documental e audiovisual demonstra que a insuficiência de recursos financeiros, a precariedade das estruturas de conservação preventiva e a escassez de equipes especializadas constituem desafios recorrentes em grande parte das instituições de memória brasileiras. Entretanto, quando essas limitações incidem sobre acervos historicamente marginalizados, seus efeitos tornam-se ainda mais severos, pois se somam às dificuldades de reconhecimento patrimonial, financiamento e legitimidade institucional. Dessa forma, os resultados obtidos reforçam a hipótese inicial desta pesquisa ao indicar que a vulnerabilidade da memória LGBTQIAPN+ decorre tanto de problemas estruturais da preservação no Brasil quanto de processos históricos de exclusão que ainda condicionam aquilo que é reconhecido como patrimônio digno de ser preservado.

Em última instância, os resultados sugerem um deslocamento da responsabilidade pela preservação da memória LGBTQIAPN+ para organizações da sociedade civil. Ainda que o Estado disponha de instituições especializadas em preservação patrimonial, observa-se que a iniciativa de identificar, reunir, organizar e difundir esses acervos tem sido desempenhada, predominantemente, por instituições independentes. Tal cenário evidencia que a construção da memória coletiva LGBTQIAPN+ permanece fortemente sustentada pelo engajamento comunitário,

revelando uma assimetria entre o dever público de preservação do patrimônio e sua efetiva materialização no campo das memórias dissidentes.

6. CONCLUSÃO

Ao decorrer da pesquisa deste presente trabalho, por meio do desenvolvimento do referencial teórico discutido, a análise de cenário e aplicação de questionário juntamente com a análise de dados avaliado com as instituições de salvaguarda de memória audiovisual brasileiras, foi possível identificar que a preservação da memória do cinema LGBTQIAPN+ permanece marcada por desafios que extrapolam as questões técnicas da conservação.

Conforme evidenciado ao longo da pesquisa, os processos de patrimonialização, constituição dos arquivos e preservação da memória estão diretamente relacionados às disputas de poder que historicamente determinaram quais narrativas são legitimadas e quais permanecem à margem dos acervos institucionais.

Nesse sentido, a hipótese inicialmente apresentada foi confirmada, demonstrando que a vulnerabilidade da memória audiovisual LGBTQIAPN+ decorre tanto das fragilidades estruturais da preservação no Brasil quanto da histórica invisibilização dessas produções no campo patrimonial.

Os resultados obtidos evidenciaram que as instituições independentes assumem papel fundamental na identificação, organização e salvaguarda desses acervos, atuando como espaços de resistência e preservação de narrativas frequentemente negligenciadas pelas instituições tradicionais.

Entretanto, verificou-se que essas organizações desenvolvem suas atividades em condições marcadas pela insuficiência de recursos financeiros, pela ausência de infraestrutura adequada, pela escassez de equipes especializadas e pela limitação de políticas públicas voltadas à preservação da memória LGBTQIAPN+.

Em contrapartida, observou-se que instituições públicas, embora disponham de melhores condições estruturais, nem sempre incorporam de maneira sistemática políticas específicas destinadas à preservação dessas memórias, evidenciando uma lacuna entre a capacidade técnica instalada e o reconhecimento institucional das dissidências sexuais e de gênero como patrimônio cultural.

Outro aspecto relevante identificado pela pesquisa refere-se ao próprio processo de produção do conhecimento. A baixa adesão das instituições ao questionário impossibilitou a realização de inferências estatísticas, constituindo uma das principais limitações metodológicas do estudo.

Contudo, à luz da Análise de Conteúdo proposta por Laurence Bardin, essa limitação não compromete o alcance dos objetivos da pesquisa, uma vez que sua abordagem privilegiou a compreensão qualitativa do fenômeno investigado. Além disso, a própria ausência de respostas revelou-se um dado significativo, indicando que o reduzido engajamento institucional em pesquisas sobre memória LGBTQIAPN+ também expressa as dificuldades de consolidação desse campo no âmbito das políticas de preservação e patrimônio.

Ao articular a área da museologia em conjunto com a preservação audiovisual, patrimônio, memória e teoria queer, esta pesquisa buscou contribuir para a ampliação das discussões acerca da salvaguarda das memórias dissidentes no Brasil. Mais do que evidenciar fragilidades institucionais, o estudo demonstra que preservar o cinema LGBTQIAPN+ significa garantir a permanência de registros fundamentais para a compreensão das transformações sociais, culturais e políticas do país. Trata-se, portanto, de reconhecer que esses acervos constituem patrimônio cultural e que sua preservação representa um compromisso com a pluralidade das narrativas que compõem a memória coletiva brasileira.

Por fim, espera-se que este trabalho possa contribuir para futuras pesquisas voltadas à preservação audiovisual, às políticas públicas de patrimônio e às instituições independentes de memória, incentivando novas investigações sobre acervos historicamente marginalizados. Ainda que não esgote a complexidade do tema, esta pesquisa reafirma a necessidade de fortalecer iniciativas de preservação, ampliar o reconhecimento institucional da memória LGBTQIAPN+ e fomentar políticas capazes de assegurar que essas narrativas permaneçam acessíveis às gerações presentes e futuras, compreendendo a preservação não apenas como um exercício técnico, mas como um compromisso ético, político e social com o direito à memória.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade 1: a vontade de saber. 21ª ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988. Acesso em: 06 de abril de 2026.

BUTLER, Judith. "Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade". Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 11ª edição, 2016. Acesso em: 4 abr. 2026.

PRECIADO, P.B. 2017. "My Body Doesn't Exist." In LATIMER, Q. & SZYMCZYK, A. (eds.). The documenta 14 Reader. Munich, London, New York: Prestel Verlag, pp. 117-161. Disponível em: <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2020/02/05/meu-corpo-nao-existe-paul-b-preciado/> Acesso em: 28 mai. 2025.

BASTOS, Cibelle Cavalli. A Thousand Ways to Kill a Monster. Maio, 2016. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/exhibitions/176-a-thousand-ways-to-kill-a-monster-cibelle-cavalli-bastos/>. Acesso em: 11 mai. 2026.

NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. Companhia de Bolso. 2005. Acesso em: 12 nov. 2025.

SOUZA, Eloisio Moulin de. A Teoria Queer e os Estudos Organizacionais: Revisando Conceitos sobre Identidade. Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Administração. Universidade Federal do Espírito Santo. RAC, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, art. 2. jun. de 2017. p. 308-326. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rac/a/NprSqjinqvb7F9WCtzYg9yMn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 27 out. 2025.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-23. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Hobsbawm-Introdução-A_invencao_das_tradicoes.pdf. Acesso em: 26 nov. 2025.

CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio. Arte e comunicação; 71. Edições 70. Abril de 2014. p. 11-163. Disponível em: <https://dn721905.ca.archive.org/0/items/alegoria-do-patrimonio-francois-choay/Alegoria-do-patrimônio-François-Choay.pdf> Acesso em: 02 nov. 2025.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Bertrand, 1992. Acesso em: 11 jun. 2026.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2002. "O patrimônio como categoria de pensamento". 26ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-graduação em Ciências Sociais. Mesa-redonda "Patrimônios emergentes e novos desafios: do genético ao intangível". Caxambu/MG. 2002 p. 21-29. Disponível em:

<https://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/17542/materia/l/patrimonio_como_categoria_de_pensamento.pdf>. Acesso em: 27 out. 2025.

DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo: uma impressão freudiana. Editora Relume. 2001. Disponível em:

<https://archive.org/details/DERRIDAJaquesMalDeArquivoUmaImpressoFreudiana_201605/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 14 jun. 2026.

HALBERSTAM, Jack. A Arte Queer do Fracasso. Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1iKB5_RMIC0U6H10BAfhcjGQILVJmZb30/view?usp=drive_link>. Acesso em: 15 mai. 2025.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. Editora Vozes, 20ª edição, 1997. Disponível em:

<https://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/17637/materia/l/Foucault_Vigiar%20e%20punir%20I%20e%20II.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2026.

SCIENCE, Chico. Da lama ao caos. Chaos. Abril, 1994.

SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiado. Dossiê Cinema, Literatura e Sociedade. Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria. v. 10, n.17, jan/jun, 2007, p. 15-10. Disponível em:

<<https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/786/755>>. Acesso em: 17 jul. 2026.

AUTRAN, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. ALCEU, v.7, n.14, p. 17-30, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2026.

DESBOIS, Laurent. A odisseia do cinema brasileiro: Da Atlântida a Cidade de Deus. Companhia das Letras. 1ª edição, São Paulo, 2016. Acesso em: 02 jul. 2026.

DENNISON, Stephanie. Cultura cinematográfica e identidades queer no Brasil contemporâneo. Dossiê Imaginações Rebeldes: Disputas e Derivações da Artepensamento Feministas. Cadernos Pagu. 2020. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/cpa/a/Y6Gt33DCGCmjJWMrw6h4jtb/?lang=pt>>. Acesso em: 16 nov. 2025.

PONTES, Carlos Frederico Bustamante Pontes; LAGO, Mara Coelho de Souza; ZANELLA, Andréa Vieira. Estudos sobre cinema LGBTQIA+ no Brasil e países latino-americanos. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 29, 2021. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/ref/a/VPXTnVNvnRmfVfv6CnbQ7JG/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 17 jul. 2026.

HIGIDIO, Aleone Rodrigues. Perspectivas decoloniais acerca da reconfiguração do racismo em narrativas de personagens LGBTQIAPN+ nos filmes *A Rainha Diaba* (1974), *Madame Satã* (2002) e *Sócrates* (2018). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Universidade Federal de Minas Gerais, 2025. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/aa8e7e20-7ee8-4009-acc4-c3a4ccb13a49/content>>. Acesso em: 17 jul. 2026.

MELO, Victor Andrade de; KNIJNIK, Jorge Dorfman. Futebol, cinema e masculinidade: uma análise de *Asa Branca*, um *Sonho Brasileiro* (1981) e *Onda Nova* (1983). *Revista Português de Ciências do Desporto, FADEUP*, v. 9, n. 2, 2009. Disponível em: <https://ludopedio.org.br/wp-content/uploads/041333_Melo%20e%20Knijnik%20-%20Futebol,%20cinema%20e%20masculinidade.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2026.

ABBÊS, Helena de Melo. A chancela imposta em “Amor maldito” e seus impactos sociais e na distribuição (1984). *Revista Escaleta*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, 2022. Disponível em: <<https://escaleta.espm.edu.br/wp-content/uploads/2023/12/Revista-Escaleta-2-completa.pdf#page=19>>. Acesso em: 17 jul. 2026.

ISSAGAWA, Isadora Tiemi Coelho. *Amor Maldito: a sociedade e a lesbianidade na abertura política brasileira*. UFMS, Mato Grosso do Sul, 2023. Disponível em: <<https://repositorio.ufms.br/bitstream/123456789/7845/1/9460.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2026.

CAVALCANTE, Alcilene. A lesbianidade nas telas brasileiras da transição democrática: o protagonismo de *Amor Maldito*, de Adélia Sampaio. *Revista Eletrônica 18 Documento/Monumento*, v. 18, n. 1, Mato Grosso, 2016. Disponível em: <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/66110415/Amor_maldito-libre.pdf?1616790950=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DA_LESBIANIDADE_NAS_TELAS_BRASILEIRAS_DA.pdf&Expires=1784136666&Signature=Qj0l20qKgyOVqagUQNTzilEk28BldB1hwYjtpG2pxxyJCaohD4aQQUy8POt3PieQpqySdnJyfm4jNfeYdalL2fVxAfihqr9A6DTplJ1dkGRQsDBhd-vxERcdZH2z7iyB6pK3KkNO5zMHpPFX-TNIBhz1cheFd39hpHH8OeTeKDE5ZoK5mjRNyeMg40R2ZrFReE3d2XQRCTxLGwCJfu7oLpfSACw7va4UL-CvHNqQZAaXOrdVE6sb94UdOyB9628vlumvH5CO4Vh2IEv2N2QME7SjRhcTXT4ZQfUBPLVulfNDR--XdYKS621kl~NsbezHaVoprPXuLaptlP4HMFe6g__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA>. Acesso em: 17 jul. 2026.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo, Edições 70, 2016. Disponível em: <<https://madmunifacs.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/anc3a1lise-de-contec3bado-laurence-bardin.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2026.

MANTOVANI, Bianca de Andrade. Atêlie397: um olhar da museologia sobre memória e arquivo de espaços independentes de arte. Universidade Federal de São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-23062022-112013/publico/biancadeandrademantovanioriginal.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2026.

ANEXO A

Desafios e dificuldades na preservação da memória LGBTQIAPN+ brasileira

1. INSTITUIÇÃO

1.1. Nome da instituição

1.2. Telefone para contato

1.3. Tipo de acervo

- Arte
- Documentação
- Equipamentos técnicos
- Filmes
- Fotografias
- Produção audiovisual
- Streaming

2. POLÍTICAS

2.1. A instituição possui políticas formais de preservação da memória LGBTQIAPN+?

- Sim
- Não

2.2. A instituição possui acervo relacionado à memória LGBTQIAPN+?

- Sim, de forma estruturada
- Sim, mas não estruturada/formalizada
- Não possui, mas trabalha com a temática
- Não possui

2.3. O acervo LGBTQIAPN+ está disponível para acesso público?

- Sim, integralmente
- Parcialmente
- Não está disponível ao público

- Não se aplica

2.4. Existem critérios definidos para a seleção e incorporação de materiais LGBTQIAPN+?

- Sim
- Em desenvolvimento
- Não

3. MÉTODOS DE PRESERVAÇÃO

3.1. A instituição possui políticas formais de preservação e/ou salvaguarda de acervo que contemplam explicitamente a memória LGBTQIAPN+?

- Sim, de forma específica
- Sim, de forma indireta
- Não contemplam
- Não possui políticas

3.2. A instituição conta com equipe ou profissionais especializados para lidar com a preservação do acervo?

- Sim, museólogo
- Sim, restaurador
- Sim, ambos
- Não

3.3. A instituição já desenvolveu projetos, editais ou ações específicas voltadas à memória LGBTQIAPN+?

- Sim
- Não

3.4. Como a instituição define o papel da memória LGBTQIAPN+ dentro de sua atuação?

- Central
- Secundário
- Pontual

- Não é um foco institucional
- 3.5. Quais tipos de materiais compõem majoritariamente o acervo LGBTQIAPN+?
- Películas (filme 8mm, 16mm, 35mm)
 - Fitas magnéticas (VHS, Betacam, etc.)
 - Arquivos digitais
 - Documentos em papel
 - Fotografias
 - Canvas
 - Não se aplica
 - Outro:
- 3.6. Quais são as principais formas de acondicionamento utilizadas?
- Caixas arquivísticas específicas
 - Envelopes/protetores especiais
 - Armazenamento em estantes comuns
 - Armazenamento climatizado
 - Armazenamento digital em servidores próprios
 - Armazenamento em nuvem
 - Não há acondicionamento específico
 - Outro:
- 3.7. A instituição possui controle ambiental para preservação do acervo físico?
- Sim, controle de umidade
 - Sim, controle de temperatura
 - Sim, ambos
 - Não possui
- 3.8. A instituição realiza digitalização do acervo físico?
- Sim, de forma sistemática
 - Sim, de forma pontual
 - Não

3.9. A instituição utiliza algum sistema de catalogação ou gestão de acervo?

- Sim, sistema profissional
- Sim, planilhas ou sistemas próprios
- Não

4. DESAFIOS

4.1. Quais são as principais dificuldades técnicas enfrentadas na preservação do acervo LGBTQIAPN+?

- Falta de recursos financeiros
- Falta de infraestrutura adequada
- Falta de equipamentos técnicos
- Falta de equipe especializada
- Deterioração dos materiais
- Obsolescência de formatos (ex: VHS, película)
- Falta de políticas institucionais
- Não se aplica
- Outro:

4.2. A instituição já perdeu ou deixou de preservar materiais por limitações técnicas ou estruturais?

- Sim
- Não
- Não sabe informar

4.3. A instituição enfrenta dificuldades específicas relacionadas à conservação de determinados suportes? Caso positivo, quais suportes apresentam maior dificuldade?

- Película
- Fitas magnéticas
- Arquivos digitais
- Papel/documentos
- Fotografias
- Não possui dificuldades

4.4. As dificuldades enfrentadas são mais críticas em qual etapa?

- Aquisição de acervo
- Organização/catalogação
- Conservação física
- Acondicionamento
- Digitalização
- Armazenamento
- Difusão/acesso público
- Não se aplica

4.5. Em relação aos suportes audiovisuais (película, VHS, etc.), a instituição possui equipamentos adequados para reprodução e preservação?

- Sim
- Parcialmente
- Não

4.6. Existem dificuldades relacionadas à atualização tecnológica (softwares, formatos digitais, armazenamento)?

- Sim
- Parcialmente
- Não

4.7. Existem dificuldades relacionadas ao armazenamento de longo prazo do acervo digital?

- Sim
- Parcialmente
- Não

4.8. A instituição já enfrentou problemas relacionados à perda de dados digitais?

- Sim
- Não

4.9. A instituição enfrenta dificuldades para identificar, classificar ou nomear conteúdos LGBTQIAPN+ no acervo?

- Sim
- Parcialmente
- Não

4.10. Quais riscos o acervo LGBTQIAPN+ enfrenta atualmente?

- Deterioração física
- Perda digital
- Falta de backup
- Descontinuidade institucional
- Falta de financiamento
- Invisibilização
- Não se aplica
- Outro:

4.11. Quais fatores contribuem para a defasagem da preservação da memória LGBTQIAP+ na instituição?

- Falta de financiamento
- Falta de políticas públicas
- Falta de capacitação técnica
- Desvalorização institucional
- Dificuldades tecnológicas
- Falta de reconhecimento como patrimônio
- Não se aplica
- Outro:

5. APAGAMENTOS

5.1. A instituição identifica lacunas na preservação de acervos relacionados à memória LGBTQIAPN+ em seu campo de atuação? Quais formas de lacuna ou ausência são identificadas no acervo?

- Baixa representatividade de determinadas identidades LGBTQIAPN+
- Ausência de determinados períodos históricos

- Falta de materiais em formatos específicos (ex: audiovisual, documental)
 - Dificuldade de acesso a acervos existentes
 - Falta de organização/catalogação específica
 - Não possui lacunas
 - Outro:
- 5.2. A instituição possui registros de perda, descarte ou não incorporação de materiais relacionados à memória LGBTQIAPN+? Caso existam registros, quais foram os principais fatores associados?
- Limitações técnicas
 - Falta de infraestrutura
 - Restrições orçamentárias
 - Falta de políticas institucionais
 - Critérios de seleção/acervo
 - Obsolescência de formatos
 - Não possui controle sobre essa informação
 - Outro:
- 5.3. A instituição realiza parcerias ou articulações com outras organizações para acesso ou preservação de acervos LGBTQIAPN+? Caso positivo, quais tipos de parceria?
- Compartilhamento de acervo
 - Digitalização
 - Pesquisa
 - Preservação
 - Exibição/difusão
 - Não realiza parcerias

Para acesso ao questionário na íntegra: <https://forms.gle/4eQfHM2ZxY7gc6b2A>