

# Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

**Dossier**

Visualidades y miradas por venir (II)

**Coordinado por**

Afra Citlalli Mejía  
Claudia Solanlle Gordillo Aldana  
Susana Rodríguez



## **A homossexualidade na animação brasileira: análise de produções no acervo da cinemateca de São Paulo**

### **Homosexuality in Brazilian Animation: An Analysis of Productions in the São Paulo Cinematheque Collection**

---

**Elisangela Lobo Schirigatti**

Universidade Federal Técnica do Paraná (UTFPR)

Curitiba, Brasil

[elisangelal@utfpr.edu.br](mailto:elisangelal@utfpr.edu.br)

**Bruno Azzani Braga**

Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR)

Curitiba, Brasil

[brunoazzanibraga@gmail.com](mailto:brunoazzanibraga@gmail.com)

#### **Resumen**

Este artigo identificou e analisou 12 animações da Cinemateca Brasileira com temática LGBTQIAPN+. A metodologia utilizada foi a cartografia sentimental com fundamentação na crítica da imagem pela pensadora Lilia Schwarcz e do direito ao olhar de Nicholas Mirzoeff. A pesquisa demarcou quando essas imagens produzem esteriótipos e os momentos que os signos ali construídos valorizavam outras vivências, para além de um sistema de abjeção dentro da heteronormatividade.

**Palabras clave:** LGBTQIAPN+; Memória; Animação; Diversidade; Cartografia Sentimental.

#### **Abstract**

This article identifies and analyzes 12 animations from the Cinemateca Brasileira that explore LGBTQIAPN+ themes. The methodology applied was sentimental cartography, grounded in Lilia Schwarcz's critique of imagery and Nicholas Mirzoeff's concept of the right to look. The research examines instances where these images reinforce stereotypes, as well as moments where the constructed signs uplift alternative experiences, moving beyond a system of abjection within heteronormativity.

**Keywords:** LGBTQIAPN+; Memory; Animation; Diversity; Sentimental Cartography.

## 1.Introdução

Quais são os perigos da história única? Chimamanda Ngozi Adichie (2019) atenta a essa questão em seu livro baseado na fala de 2009 no TED talk, a respeito da problemática de uma narrativa condicionar as vivências de uma sociedade. Se apenas conhecemos a história da heterossexualidade como a natureza base de todas as coisas, a tomamos como verdade indiscutível e gradualmente apagamos ou inferiorizamos outras experiências. O ato de memorizar acontecimentos e ter contato com essas outras narrativas, consideradas abjetas (Butler, 2019), abre caminhos a epistemologias e possibilidades de construção da sociedade que analisem o todo pelo particular de uma maneira crítica e potente (Hartman, 2022). A memória e a narrativa são então tomadas como artefatos que produzem corporalidades e formas de ser, ou seja, a história única dos vencedores sobre os perdedores, colonizadores sobre colonizados, brancos sobre pretos, héteros sobre os LGBTQIAP+, entre outras relações de conflito, não devem ser tomadas com um fim em si, mas produzidas e o tempo todo tensionadas enquanto tecnologias, aqui para a pesquisa entendidas como tecnologias de gênero. Tereza de Lauretis (2011) entende que as tecnologias de gênero são produções do sistema de sexo gênero em nossa sociedade, inscrito em múltiplos artefatos, como o cinema. O cinema gera imagens ideológicas que reiteram e formam determinados comportamentos, auxiliando no sistema de classificação normativa de uma sociedade. Para uma cultura o azul será associado ao uso masculino e essa demarcação de gênero invoca uma certa cobrança de relações.

Contudo, a norma não é inabalável e sendo ela fruto dessa produção, pode também ser tencionada de maneiras outras. Lauretis (2011) aponta que a própria produção dos aparelhos normativos, podem ser tensionados para produzir outras possibilidades, como hachuras e quebras. Nesses veios abertos se produzem corporalidade dissidentes, que irão tencionar o status de natural da normativa vigente, pondo em jogo suas próprias definições. A produção crítica LGBTQIAP+ vem sendo criando em ondas essas possibilidades de reconhecer o diferente como potente, apesar do império heterossexual. Ao olhar para cinemateca brasileira, buscamos entender esse repositório de memória de um país como esse local, que em teoria, precisaria armazenar ou manter protegida a memória das produções epistemológicas de seu país, sendo ela a maior da América Latina. Contudo, pela imensidão de possibilidades, olhou para uma divisão do cinema que origina de um aspecto experimental e muitas vezes marginal de sua construção, a animação (Calvet, 2013). Essas produções são muito afetadas tanto pela leitura infantilizada e menosprezante dessa arte, como um estigmatismo do que é produzido no Brasil é menor. Se com o cinema com pessoas reais é assim, quem dera no campo da

imaginação pura, do desenho que ganha vida pelo rabisco em sequência ou movendo objetos inanimados (Denis, 2007, p. 7). As obras selecionadas adentram nessa microfísica/política dos afetos (Rolnik, 2011, p. 11), ou seja, existe uma sensibilidade em captar aquilo que não é necessariamente hegemônico e tensionar as narrativas coloniais. Para pensar na produção imagética se acionam duas autorias: Lilia Schwarcz (2014) e Nicholas Mirzoeff (2016). A primeira entende que a imagem não é uma mera ilustração da realidade, mas uma ferramenta de produção dela e seus sentidos influenciando a sociedade. Já Mirzoeff discute a respeito da importância do direito ao olhar, ou seja, de se ver representado e criando imagens de si. Como metodologia, buscamos na cartografia sentimental de Suely Rolnik os critérios-base para essa produção, sobretudo por ela negar a posição de afastamento entre pesquisador e objeto, enquanto critica as operações colonizadoras, entendendo que os afetos são ferramentas criativas de pesquisas implicadas. Para isso, se assistiram as 12 obras catalogadas na cinemateca com os descritores escolhidos e foram tecendo comentários a partir das cenas ali postas.

A forma de catalogação ganha um aspecto complementar à análise, pois algumas obras conhecidas por suas temáticas LGBTQIAPN+ foram encontradas às vezes sem a demarcação de animação ou da especificação da relação com essa comunidade. O local da memória perpassa por essa construção da organização para consulta, se ele é difuso, dificulta o acesso das pessoas interessadas com essas temáticas ou que poderiam ser sensibilizadas por outras visões de um mundo que não heteronormativas (Lima, 2018, p. 10). Devido a isso, entendeu-se necessária fazer uma pesquisa bibliométrica (Macias-Chapula, 1998 como citado em Ribeiro, 2017, p. 3) verificando as pesquisas relacionadas nessa interconexão entre diversidade e a de catalogação de filmes, para entender se poderia ser um paradigma do meio.

## **2. Metodologia e fundamentação teórica**

Quando pensamos na produção científica, um dos seus paradigmas é quanto a neutralidade de um pesquisador com seu objeto de pesquisa. Cada ideologia irá demarcar um posicionamento, para a metodologia escolhida, se assume que não existe uma possibilidade de fazer uma pesquisa sem que o(a) pesquisador(a) esteja implicado de alguma forma nela (Rolnik, 2011, p. 7). Ao escolher um tema, um está sendo provocado o tempo todo por ela e convocado a exprimir seus afetos. Para Suely Rolnik em seu livro *Cartografia Sentimental* (2011, p. 7), essas expressões subjetivas são as possibilidades de cartografar paisagens psicossociais das vivências que um tem com o mundo. O pesquisador então torna-se um cartógrafo, que irá mapear esses locais sociais e poderá se utilizar de inúmeras linguagens para isso. Ele tem de adotar um posicionamento antropofágico se alimentando das fontes e provocações que sua investigação possibilita, para então construir esse campo de

significações. Cada pesquisa terá uma profundidade e um campo a ser explorado, a própria pesquisa vai revelando esses caminhos e acabará o cartógrafo organizando em seus platôs. Os platôs desta pesquisa começam primeiramente com a questão da imagem animada, diversidade LGBTQIAPN+ e as construções de si, contudo entendeu-se aqui que a catalogação era um outro platô importante para a discussão. O cartógrafo então coloca um basta momentâneo, pois em outras oportunidades (como revisitas a temática) podem ser ressignificadas e ampliados ou trocados esses platôs da análise. Ela entende que cada pessoa é um corpo vibrátil que ecoa as relações com o mundo, dessa forma ela reitera a impossibilidade de se ter uma pesquisa neutra, pois, assumindo que os platôs são territórios que formam uma determinada pesquisa, elas podem ser desterritorializados para se estabelecer novas visões, um abalo sísmico nos campos psíquicos causado pela própria investigação possibilitando novas ações.

A metodologia nos oferece sugestões de caminhos cartográficos, e permite, por ter um caráter científico, político e poético, formular e escrever de maneira subjetiva, militante e rigorosa. O rigor está na checagem das informações, coleta de dados e no diálogo com as autorias. Podemos entender essa característica da cartografia sentimental abrindo o diálogo com fundamentos/territórios de gênero e sexualidade, a imagem enquanto produção de sentidos e o direito ao olhar. Quando abrimos o diálogo a respeito de corporalidades dissidentes, Paul B. Preciado (2022) e Judith Butler (1993) são autorias que demarcam esse campo como um embate político sócio-cultural. A todo momento as normas estruturam as vivências em uma sociedade, classificando quais corpos são normais e quais não. Ao cair no segundo grupo, esses têm menos valor que o primeiro e suas produções ganham local de abjeta. Logo corpos abjetos produzem epistemologias, arte, cultura e tem vivências, que a heteronormatividade não olha com bons olhos e tenta evitá-las. Não apenas isso, Butler (1993) concluiu que o corpo normativo acaba por ter privilégios estruturais a seu favor, para tanto um precisa seguir as normas que envolvem determinado gênero e sexo, construindo uma performance de si. Por ser entendida como performance, não é natural, mas sempre uma construção de gênero e sexo por artefatos e costumes. Quem pesquisa é interpelado a todo momento por essa questão, bem como quem produz as animações que assistimos, dessa forma o pesquisador que se entende como observador neutro, acima do que ocorre no mundo, apenas reitera uma norma colonizante e hierárquica de saber. Dessa forma, podemos entender com Tereza de Lauretis (2019) que as tecnologias são também de gênero. O cinema possui múltiplas estruturas e formas de construção narrativa que retroalimentam a norma, como também pode produzir (como já o faz) outras possibilidades. Botar uma pessoa LGBTQIAPN+ nas frentes de produções, não necessariamente significa que estão alinhadas a uma desconstrução da norma,

como podem inclusive reiterá-las. Contudo, aqueles que são comprometidos a expressar suas vivências e pessoas sensibilizadas por essa comunidade, podem criar contra narrativas as normas.

Nicholas Mirzoeff (2016, p. 776) é um autor que entende a importância do direito do olhar, ao entender que certos conteúdos de representações imagéticas veem o outro como representação possível. Ao demarcar o termo direito, ele entende como é fundamental que se construa e defenda essa possibilidade, que além de uma visão conservadora da matéria, identifique possibilidades e vivências outras que não são registradas. É então uma condição mínima necessária para exercer sua cidadania, tendo como possível o direito de se representar. Conforme essa representação vai se dando, podemos entender que ela também produz signos, e cada nova imagem vai sedimentando-o. Nesse momento o artigo que Lilia Schwarcz escreve, “Lendo e agenciando imagens” (2014), aborda um conceito que nos é fundamental, a ideia que a soma das imagens produzem um signo que poderá ser dado como referente social a leitura de mundo. Quando vemos um corpo dissidente representado como negativo, ruim e inválido, a tendência é exatamente de ler na realidade assim. Até mesmo pessoas que fazem parte dessa inferiorização, podem acabar vendo seus corpos dessa forma e viver a partir dessa imagem produzida, pois suas vivências serão atravessadas por esses sentidos. Logo, uma das possibilidades para combater tais marcações é gerar outros signos, que sejam de evidenciar as potências de suas vivências, em uma relação cúmplice e olhar a si como possível e não invisível. Na leitura dessa metodologia da cartografia sentimental, esse entendimento é próximo do que se estabelece como micropolítica dos afetos, esses pequenos tensionamentos que vão gradualmente mudando a estrutura, escrever então sobre um tema que atravessa as autorias aqui desta obra, é também somar-se a essa militância.

Ao iniciar a investigação, percebeu-se um platô específico surgindo, o qual em um primeiro momento as autorias aqui não têm contato com essa especialidade, no que tange a organização de um acervo fílmico agregando a diversidade LGBTQIAPN+, principalmente para não comprometer a legitimidade das análises tecidas. Para tanto fez-se uma pesquisa bibliométrica para entender o estado da arte (Macias-Chapula, 1998 como citado em Ribeiro, 2017:3). Essa é uma etapa foi considerada apenas como de contextualização para a discussão, ela serviu para a análise como etapa inicial, mas não como todo o processo, além de contextualizar sobre a relação da diversidade e catalogação, devido a isso não aprofundamos a discussão. Contudo, para demarcar essa fase, foram 302 resultados encontrados de referências a partir da bibliometria, mas que após o refino delimitando linguagem e campo para ciência da informação e retirando as repetições, se conseguiu apenas 7. Como suporte a

investigação foram lidos os livros “O Dilema Digital 1” (Academy of Motion Picture Arts and Sciences [AMPAS], 2009) e 2 (Maltz & Shefter, 2012) e “O Manual de Catalogação de Filmes da ECA” (Macambyra, 2009) para complementar a descoberta.

### **3. A história da Cinemateca Brasileira**

Existem algumas histórias que merecem ser contadas para demarcar a complexidade e interpelações que atravessam uma determinada pesquisa. Entendemos que contar sobre a história da Cinemateca Brasileira é importante para isso, como também prestigiar uma história importante para a preservação da memória fílmica brasileira. As primeiras tentativas brasileiras de criar uma memória fílmica foram uma combinação de iniciativa civil, com posteriores investimentos públicos-privados. A importância dessas iniciativas está na construção dessa memória nacional do audiovisual que através da sua movimentação, estimula o desenvolver de pesquisas e apreciação da produção nacional (Cinemateca, 2020, online). A Cinemateca, começa como uma iniciativa entre amigos, que ao longo dos anos, ganha novos membros de uma elite econômica e cultural brasileira, facilitando a troca internacional, principalmente com os europeus, de filmes (Cinemateca, 2020, online).

Alguns contrastes foram sendo percebidos, principalmente no quesito do acesso às novas tecnologias de produção de imagem e desenvolvimento do campo. Enquanto os EUA e a Europa (em países como Inglaterra, Alemanha e França) estavam como uma indústria do cinema se estabelecendo mais fortemente por volta da década de 50, o Brasil ainda estava com dificuldades de ter equipamentos audiovisuais. O eixo estadunidense e europeu produziam cada vez mais, sendo necessário construir espaços para acervo e apreciação (Harrison, 1991:ix). Nessas trocas, os brasileiros da cinemateca começam a se atentar nessa mesma necessidade, apesar de ainda não terem uma produção massiva de obras nacionais. Compreendem que independente disso, a apreciação do cinema era importante, e criaram-se espaços para que eles fizessem encontros e debates (Cinemateca, 2020, online). Cada vez mais, eram valorizadas as pequenas produções, com obras experimentais ganhando espaço, e incentivando a profissionalização desses produtores/as e diretores/as. O intercâmbio do grupo com os países estrangeiros, também começa a gerar comparativos do que seria uma boa produção de uma má produção, e em muitos casos acabavam por menosprezar a nacional (Rodrigues, 1958/1993, p. 63 apud. Pessoa, 2019, p. 11).

A Cinemateca Brasileira foi construída também em uma jornada turbulenta entre momentos valorizando suas iniciativas e outros descasos. Por exemplo, durante o

governo Bolsonaro, corte na cultura e um descaso do governador e prefeito do estado e cidade de São Paulo, ameaçaram a instituição quase fechar as portas (Cinemateca, 2020, online). A falta de investimentos não foi exclusiva desse governo, mas em épocas anteriores foi necessário uma movimentação civil para proteção desse patrimônio cultural. Em alguns casos, por falta de condições mínimas para manutenção do equipamento, acabou incendiada em torno de 5 vezes (BBC News Brasil, 2021, online). Contudo, os enfrentamentos são ainda mais antigos. Para Cinemateca se estabelecer, teve de encarar a censura pelo governo de Getúlio Vargas, pelo DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda (Neto, 2013, p. 40), que considerava as discussões e a vertente política extremista.

Mesmo assim, o grupo continuava com certas atividades e organizando de maneira menos aberta, culminando em parcerias com instituições internacionais como a Federação Internacional de Clubes de cinema em 1947 (Cinemateca, 2020, online). Com isso, ainda mais filmes acabam por ser trocados entre os países, aumentando o catálogo disponível, e reforçando a importância de criar sistemas de consulta e armazenamento filmográfico. No mesmo ano, visando construir maiores relações com outros cineclubes, se filiaram ao International Federation of Films Archives (FIAF), principal referência para o modelo atual de catalogação da Cinemateca.

Ao longo de quase 20 anos a organização começa a intensificar o tipo de registro, expandindo as operações para legendar, copiar, contra tipar (criar a segunda cópia negativa do filme) e catalogar filmes (Cinemateca, 2020, online). Vista essas ações, em 1977, o município de São Paulo reconhece-a com caráter de utilidade pública (Bellesa, 2017, online). Nessa época Cinemateca não estava armazenando apenas películas, mas qualquer material físico para auxiliar na construção crítica do cinema, logo se tornou depósito para artigos, objetos de cena, roteiros, jornais, fotografias e outros materiais que ajudassem a preservar e construir a memória dessa produção de um cenário brasileiro de cinema.

#### **4. Análise das 12 obras**

Integrado a Cinemateca Brasileira, a Filmografia Brasileira é um site que disponibiliza as referências dos registros de obras, contudo não necessariamente diz que estão com elas em mãos, como descrito no próprio cabeçalho do site<sup>1</sup>. Ao adentrar com o descritor animação, cerca de 3149 resultados retornam, em uma mistura de filmes de longa duração, média, curtas, séries e, alguns casos, episódios. Como o interesse deste projeto se concentra nas questões que envolvem a presença LGBTQIAPN+, se incluiu na pesquisa descritores que já são presentes na filmografia, apesar de secundários. O que melhor retornou obras com essa especificidade foi o uso de

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>. Acesso em 24 de julho de 2024.

homossexualidade, com 12 obras sendo elas: Vozes do Medo (1970)<sup>2</sup>, Irene (2011)<sup>3</sup>, Power Charques (2014)<sup>4</sup>, Essa Moça...(2015)<sup>5</sup>, Bananatômica - (2016)<sup>6</sup>, Guaxuma (2018)<sup>7</sup>, Loiwa (2020)<sup>8</sup>, Vênus: Filó a Fadinha Lésbica (2017)<sup>9</sup>, Fudêncio e seus Amigos (2006, 2007a, 2007b, 2009)<sup>10</sup>.

A respeito das obras “Vozes do medo” (1970) e “Essa moça” (2015) são duas obras que não necessariamente tiveram animações que explicitamente mostraram essa temática, mas retornaram enquanto obras animadas. Na primeira, por ser uma antologia de produções, apenas a história “O mundo é cor de rosa” (1min.,19s) aparece a animação, não tem nenhuma temática voltada à diversidade sexual. Contudo, essa animação evidencia como potente a experimentação sexual, rodeando uma mulher de vários demônios do sexo que a tentam para se explorar sexualmente, em uma imagem que se assemelha a obra “O jardim das delícias terrenas” (1504) de Hieronymus Bosch (imagem 1 e 2). Como demarcarmos, a exploração não necessariamente é LGBTQIAPN+, mas possui um questionamento sobre a exploração de si, em um convite que hora parece demonizar essa prática, mas ao final da animação é entendida como potente. Os demônios inclusive se transformam em sátiros, que se apaixonam por essa nova mulher, que subverte a narrativa e controla-os, elencando quais serão escolhidos para a transa e quais não, ou seja, no momento que o controle sobre a sexualidade da mulher deixa de ser praticada enquanto tática conservadora e ela toma esse local, ela tensiona a norma e acaba por tomar a narrativa, inclusive sendo reverenciada em um trono.

A obra “Essa moça” (2015) não é uma animação, mas aparece nos títulos de abertura e encerramento, contudo a temática é interessante no que tange a relação do sentimento sáfico. Ela poderia ser facilmente classificada como uma obra lésbica que mistura questões de envelhecimento e conservadorismo na sociedade, em uma narrativa de redescoberta sexual de sentimentos escondidos. Ela é uma obra que

<sup>2</sup> Disponível em: O mundo é cor de rosa <<https://www.youtube.com/watch?v=uz6d0YCIcSk>>. Acesso em 24 de julho de 2024.

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/38866953>>. Acesso em 24 de julho de 2024.

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tgPfJw85r3g>>. Acesso em 24 de julho de 2024.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/FestivalMixBrasil/videos/1090574534936051/>>. Acesso em 24 de julho de 2024.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/bananatomica/#non>>. Acesso em 24 de julho de 2024.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/372750763>>. Acesso em 24 de julho de 2024.

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YVVSUtMQcJA>>. Acesso em 24 de julho de 2024.

<sup>9</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=mU9gKVN\\_kIE](https://www.youtube.com/watch?v=mU9gKVN_kIE)> e <<https://vimeo.com/714170796>>. Acesso em 24 de julho de 2024.

<sup>10</sup> Episódio Caverna da Dragona, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=LXZE0lj\\_G4E](https://www.youtube.com/watch?v=LXZE0lj_G4E)>. Acesso em 24 de julho de 2024. Episódio Dança do Caqui, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FG5IPhFVdj0>>. Episódio Gay, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WNvIYx6FuSw>>. Episódio, O Enviadinho do Futuro, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ID34n-VWEpE&list=PLFckZp2\\_k7vPIWyS9Ktp51dQcvPly62HS&index=10](https://www.youtube.com/watch?v=ID34n-VWEpE&list=PLFckZp2_k7vPIWyS9Ktp51dQcvPly62HS&index=10)>. Acesso em 24 de julho de 2024.



**Imagem 1:** O Jardim das Delícias Terrenas de Hieronymus Bosch

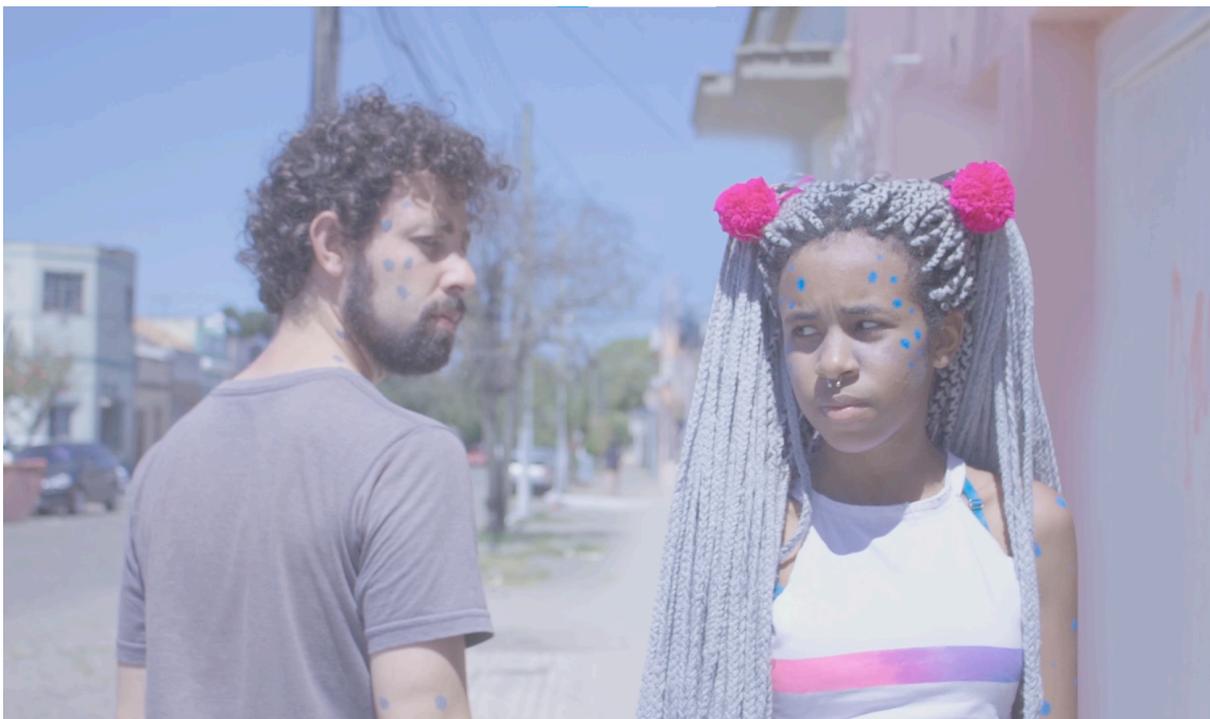


**Imagem 2:** imagem retirada da obra “O mundo é cor de rosa” na antologia Vozes do medo (1970)

produz esse desejo que vai sendo relegado a um segundo plano em nossas vivências, uma forma de se proteger das punições que a heteronormatividade irá demarcar. Além disso, as imagens produzem uma questão sobre representação, de como para Irena foi importante ver duas mulheres se aproximando para que ela mesma entenda seu desejo.

Seguindo sequência de produções sáficas, as imagens produzidas pelas animações “Bananatômica” (2016), “Guaxuma” (2018) e “Loiwa” (2020), dançam com a anterior,

ao mostrar ternura nas relações homoeróticas entre mulheres não focando necessariamente no sexo como veremos nas animações “Vênus : filó a fadinha lésbica” (2017), “Power charques” (2014) e “Essa moça...” - (2015). A “Bananatômica” (2016) começa com uma interação inusitada, uma banana que a garota come lhe dá bolhas azuis. Conforme anda na rua vê outras pessoas com essas bolhas, mas é por uma menina de bolas laranja que se apaixona. Ao ver pessoas com bolas azuis, parece que é esperado que ela se relacione com elas mesmas, principalmente quando vê na rua casais com as mesmas cores se unindo, ou esperado que ela se porte de determinada maneira. O olhar também de vigia das pessoas é cortante, como se agora que ela comeu a banana esperava um determinado comportamento (imagem 3). Ela não se vê ou complementa-se no outro, mesmo que esses tenham sua cor. Por isso, a potência do olhar entre a menina de círculos laranjas e círculos azuis é potente, é como se elas enxergassem para além do que está posto, uma cumplicidade e afago, descrito na construção de um sorriso (imagem 4). Essa imagem constroi um importante sentido na comunidade LGBTQIA+, o do acolhimento de si.



**Imagem 3:** O olhar julgador na animação “Bananatômica” (2016)



**Imagem 4:** O olhar cúmplice na animação “Bananatômica” (2016)

Em “Guaxuma” (2018) esse olhar cúmplice aparece enquanto retorno a moradia da infância, em um questionamento de mudança de si pelas experiências em outros locais, ou pelo amadurecimento. Quando pessoas LGBTQIAPN+ estão próximas às suas famílias nucleares dependendo dela se é mais fácil ou difícil falar sobre questões que as provocam, às vezes por medo da reação dos familiares. Viver outras experiências é fundamental no processo cognitivo e transforma os nossos territórios (Rolnik, 2011, p. 7). Quais as vivências, ali construídas, que desterritorializa, ainda mais quando passamos uma fase que o amadurecimento sexual adentra no jogo das relações (imagem 5).



**Imagem 5:** O olhar de acolhimento  
“Guaxuma” (2018)

Já em “Loiwa” (2020) a construção é mais direta, entre duas meninas que vão se conhecendo e trocando intimidade que antes não tinham. Foi em uma construção e doação ao mistério de uma amizade, em um primeiro momento improvável, que vão dando o sustento para seus sentimentos aflorarem. Com cada encontro a personagem, representada como uma sereia, vai

retornando onde encontra uma menina, aparentemente indígena pela tatuagem em sua face, para cantarem e conversarem. Gradualmente, a animação aproxima ambas representando esse encontro e atingindo outra relação importante das pessoas LGBTQIAPN+ os encontros improváveis. Amor para bell hooks (2019) é construção, não algo que acontece do nada, e assim a narrativa vai tingindo uma perspectiva desse amor construído, sensível e potente. Outra imagem produzida pela animação é a de como amar é complexo em múltiplas vivências, não é exclusivo da heterossexualidade as ansiedades e angústias de construir o amor, quando a sereia foge para água e sua amada se recusa a pular junto a ela. São afetos potentes e complexos, que precisam de tempo e entendimento mútuo para sua construção, nesse caso está na atitude da compra do snorkel pela humana para adentrar nas águas (imagem 6).



**Imagem 6:** O beijo sáfico entre as personagens em “Loiwa” (2020)

Como introduzido, as animações “Vênus : filó a fadinha lésbica” (2017) (imagem 7), “Power charques” (2014) e “Essa moça...” (2015) também acabam por falar das relações sáficas, contudo com maior sexualidade. Devido a isso, os comentários são realizados em aspectos gerais das imagens produzidas. Esse ponto foi selecionado por que parece se destacar na narrativa, mas não as resumem. Em Vênus (2017), as questões da transexualidade feminina também atravessam a narrativa como a reflexão da normatividade masculina. Em “Power charques” (2014), os lambes

impressos na cidade da produção, retratam esse encontro entre duas mulheres que tomam a potência de sua sexualidade e orgasmos (imagem 8). E em “Essa moça...” (2015) faz uma produção de imagens do machismo na sociedade, colocando a leiteira do Leite Condensado, como uma mulher assediada por outras marcas com representações masculinas, mas só encontra afetos potentes com a cerveja devassa (imagem 9). Retomando o aspecto da sexualidade, nessas 3 animações o sexo aparece como essa válvula potente de encontro, apesar de que apenas em “Power



**Imagem 7:** O sexo sáfico em “Vênus : filó a fadinha lésbica” (2017)



**Imagem 8:** O encontro da mulher gato e da Mulher Maravilha em “Power charques” (2014)

charques” (2014) é produzido por mulheres, elas produzem imagens que não querem incluir um masculino nessa relação ou que seja para o prazer feminino, mas o contrário, pensar nessas relações a quem desse desejo masculino. Inclusive nessa mesma animação, duas protagonistas desse ambiente do símbolo sexual masculino, aparecem se relacionando entre si, a Mulher Maravilha - Diana - e a Mulher Gato - Celina, como potência na produção de seu encontro além do olhar masculino.



**Imagem 9:** O encontro da garota da Devassa e da Leiteira do Leite Condensado em “Essa moça...” (2015)

Enquanto nas outras animações a diversidade de gênero e sexual aparece como uma troca de relacionamentos ou tensionando problemáticas que vivenciam essas corporalidades, as animações do cartoon Fudêncio e seus amigos, nos episódios Caverna da Dragona, Dança do Caqui, Gay e O Enviadinho do Futuro, fazem chacota e estereotipam essas vivências. Mesmo que o termo viado para algumas pessoas na comunidade LGBTQIAPN+ esteja sendo tomado como sinal de

potência, como o uso de Queer que antes menosprezada seus corpos, o tom elaborado na imagem é de chacota. Os seres extremamente afeminados não são construídos como possibilidades a serem vividas na animação, pelo contrário, ali são colocados como menores e não dignos. No episódio Caverna da Dragona (imagem 10), que faz referência a Caverna do Dragão (1983), o personagem chamado de Vingativa (referência ao vilão da série infantil Vingador) é morto pelo personagem Fudêncio após ele narrar as mazelas que sofreu devido às suas vivências. Além disso, essa própria personagem constroi uma ideia de construção de sua sexualidade e gênero, já debatida anteriormente, que se baseia em um existencialismo e não em um processo sócio-cultural. Outro ponto problemático está nas falas da personagem Zezé, que aparenta ser uma mulher trans. Antes de partirem para o mundo real, ela se recusa a sair pelo portal que em formato de vagina, apenas por ser uma vagina. Isso produz um signo outro que não do reconhecimento da possibilidade de mulheres trans serem lésbicas também, mas que o falo é um local central em seu desejo, lembrando que para Butler (2019) a tríade gênero, sexo e desejo não define reciprocamente, mas as construções sociais e de si. Em Dança do Caqui (imagem 11) o personagem Conrado tem um vídeo seu dançando e cantando no banheiro exposto aos demais colegas, todos ali começam a chamá-lo de viado e reprimi-lo. Todos saem da casa, com repúdio do amigo que agora é considerado gay. Percebemos que a imagem torna-se repressora, um signo de chacota. Até mesmo sua professora na sala de aula demarca esse posicionamento, entendendo que a livre expressão do corpo do aluno é de um homossexual.

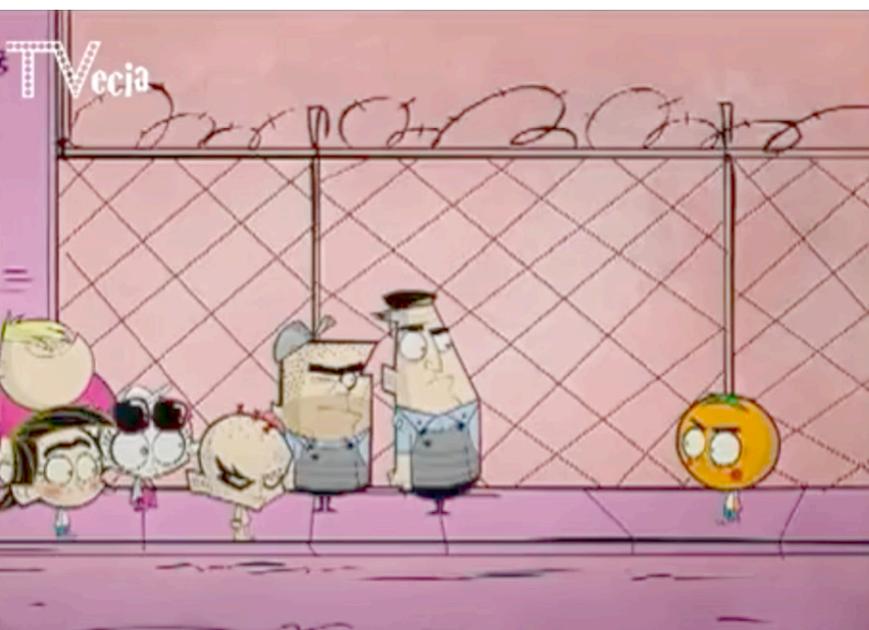


**Imagem 10:** Trecho do episódio Caverna da Dragona da animação Fudêncio (2006)



**Imagem 11:** Trecho do episódio Dança do Caqui da animação Fudêncio (2007a)

No episódio “Gay” novamente o personagem Conrado é taxado de gay como uma chacota, mesmo em um episódio, que como diz o narrador, é para pensar sobre a “opção sexual” (lembrando que esse termo é errôneo, se diz orientação sexual). Nele o estudante ganha uma lancheira do Batman e seus colegas apontam que o herói dá a bunda para Robin e representa homossexualidade. Conrado tenta demarcar sua masculinidade e diz que o Batman é o mais macho dos heróis, entrando em um jogo que nega a potência de uma personagem ter uma orientação sexual diferente da heterossexualidade e reafirmando o local do gay como corpo abjeto. A professora surge para intervir na cena e demarca que deve ser respeitada, novamente em dizer errôneo, a “opção sexual do coleguinha”, mas a justificativa se concentra na noção que ele nasceu dessa forma e que se pudesse optaria por ser heterossexual, quase como um desvio mental. A professora sensibilizada com a questão acaba por convidar uma pessoa homossexual, Jacques-Janine Costeau, para explicar sobre intolerância e diversidade sexual, contudo adentra uma personagem estereotipada que foca apenas na homossexualidade entre homens cisgênero e demarca que muitos Gays são ricos, despertando o interesse dos estudantes. Apontamos também que Jacques-Janine Costeau demarca como natural a homossexualidade. No dia seguinte todos os meninos passam a falar de maneira “afeminada” e com gírias da comunidade LGBTQIAPN+, principalmente Gay. Zezé, a personagem que é uma menina trans, surge falando que se tornou lésbica, o que é questionado por Conrado, falando que ela seria heterossexual, negando seu gênero; a personagem Funérea também afirma isso, quanto Zezé pede para ficar com ela, e ela diz “meu negócio é mulher”. Conrado fica indignado que seus amigos e liga para a polícia resolver a



**Imagem 12:** Trecho do episódio Gay da animação Fudêncio (2007a)

solução e eles voltarem a ser heterossexuais, na conversa ele demarca ser “espada”, mas o policial, Tenente Kevin, considera um trote. Ele vai para a escola com seu assistente Juca Esfirra Aberta, e começa a perceber que de fato os estudantes estavam se tornando Gays. O desfecho da narrativa se dá com a produção de uma imagem de inveja do tenente, que sai do armário, e se diz inconformado com toda a situação, por passar anos expressando seu desejo no escuro e agora tudo estaria liberado. Não

apenas isso organiza uma marcha para acabar com a diversidade sexual e depois é convencido de que a heterossexualidade é crime, utilizando de uma lógica de um preconceito reverso (imagem 12).

Finalmente, em “Enviadinho do Futuro”, a narrativa se concentra em uma homenagem ao exterminador do futuro, o qual o apocalipse em questão é o um universo homossexual. Devido a isso, Peruguinho (a união de dois personagens Peruíbe e Neguinho) volta ao passado para evitar que o universo seja LGBTQIAPN+ (imagem Z\_1). Neste episódio, Vingativa reaparece como o Mestre dos Bofes que aparecem no episódio Caverna da Dragona. Vingativa inclusive fala que o estado primitivo da humanidade seria heterossexual, e novamente se tem a problemática de falar em termos de naturalidade e biologia, sem considerar o aspecto socio-cultural. O episódio coloca Peruguinho enquanto um machista, misógino e homofóbico que quer proteger um ideal de heterossexualidade que diminui a mulher, odeia gays e qualquer outra possibilidade de expressão de sexualidade. Enquanto isso, Fudêncio em forma de robô, representa um Salva-guarda de um ideal também machista e misógino (e quiçá transfóbico) da Comunidade LGBTQIAPN+ o qual dá destaque apenas aos Gay. Finalizando com uma ideia de estereótipo dessas corporalidades (imagem 13).



**Imagem 13:** Trecho do episódio Enviadinho do Futuro da animação Fudêncio (2009)

## 5. Crítica sobre catalogação e diversidade

A defesa está no uso dos identificadores para ampliar ainda mais o conhecimento da obra e as interpelações da mesma, o pode ser facilitado pelo uso de vocabulários específicos (cambiantes e flexíveis). O que vem sendo entendido como falta se

concentra em demarcações a partir dos estudos Queer / Cuir / Kuir nos campos do gênero e da sexualidade, sobretudo quando pensado em construção e preservação de saberes na comunidade LGBTQIA+ (Lima, 2018, p. 10). Ao pensar nesse grupo, percebe-se um certo menosprezo de locais de acervo com suas produções ao longo dos anos (Baucom, 2018, p. 67). São múltiplas as dificuldades enfrentadas para se ter acesso ao universo da animação, desde o alto custo em equipamento até no saber e prática técnica para desenvolver uma peça, o que vai deixando mais exclusivo seu acesso, contudo nos mais recentes tempos surgiram equipamentos mais acessíveis (Esser, 2018, p. 22), possibilitando mais corporalidade de produzirem animação, exibindo em circuitos clássicos como os festivais e em plataformas online como Youtube e Vimeo. Mesmo assim, em muitos momentos os LGBTQIAP+ não tiveram a oportunidade de terem seus trabalhos armazenados em um local para conhecimento da sociedade como consulta (Lima, 2018, p. 10 e Baucom, 2018, p. 67), o que colabora para a construção de uma memória sobre os saberes de população menos plural, pois determinados corpos irão aparecer quase sempre da mesma forma, muitas vezes carregando os mesmos paradigmas pelas visões de outros. Apesar da filmografia brasileira ter uma preocupação centralizada no repasse das informações e sobre o audiovisual, de uma forma geral percebe-se que ainda na estrutura de catalogação tem uma preocupação com esse material físico e o que acaba perdendo algumas em propriedades relacionadas ao universo com aquela obra está inserida. O conteúdo será considerado, mas ao fim dela outras implicações não conseguem ser perpassadas, principalmente aquelas essenciais para se entender e contextualizar essa produção. Uma obra LGBTQIAP+ possui dimensões complexas sobre gênero, sexualidade, relações entre personagens e principalmente as pessoas que estão fazendo essas obras. Esse caráter do indivíduo que aparece na sociedade, mas dentro de suas orientações, será fundamental para compreender como aquela obra pode estar inserida em um campo de disputa e batalha. A situação é muito diferente de quando uma pessoa heterossexual fala sobre uma história de pessoas LGBTQIAP+ e quando uma pessoa da própria comunidade está se expressando a respeito, a perspectiva chave é exatamente as vivências que um terá e o outro não (Mombaça, 2021). Isso também não é dizer que uma pessoa LGBTQIAP+ sabe sobre todas as mazelas que enfrentam os demais, devido a interseccionalidade de cada pessoa; existem problemáticas que somos alienados um dos outros por não vivenciarmos, por exemplo, um gay cis-gênero (que se identifica com o gênero dado no nascimento pela genitália) branco não terá a mesma vivência de uma pessoa negra lésbica. A demarcação desses corpos vai além do próprio conteúdo da obra do físico, este fator vai exatamente dar uma tridimensionalidade e desenvolvimento a essas particularidades. Por esta razão, se levanta a crítica: um arquivo que se parece baseado em ciências da informação o caráter cartográfico é muito forte e muito tradicionalista, dessa forma outras autorias criticam inclusive esse

estado de tipo de catalogação. Pois a forma tradicional acaba por desconsiderar a auto identificação das pessoas (Guimarães, Nascimento e Pinho, 2017, p. 50), além disso se dificulta fazer uma atualização que se concentre necessariamente nas mudanças que a sociedade estará trazendo pelos constantes debates. A sociedade é mutante e se constroi o tempo todo, devido a isso sempre terá um certo atraso entre a criação de um descritor e sua referência fílmica, além disso, dependendo da época um termo criado posteriormente pode ser entendido como anacronismo as demais filmografias, pois estamos falando de construções modernas/pós-modernas/contemporâneas de si. Pensar criticamente esse processo, considerando um certo desfalque para ser corrigido com a comunidade, e atualizar demarcações preconceituosas pode ser uma abertura para não estereotipar ainda mais as relações das pessoas LGBTQIAP+ (Guimarães, Nascimento e Pinho, 2017, p. 51). A tese de mestrado de Lima (2018) demonstra como vários acervos, condições e catalogações simplesmente ignoram as questões e obras LGBTQIAP+, pois num pensamento mais tradicional tudo que possa gerar uma polêmica não deve ser material de registro para um determinado acervo. Isso é fundamental para entender um certo apagamento de histórias e vivências, ao existir uma pretensão de cuidado direcionado a norma. De fato, uma obra como *Mein Kampf* de Hitler é um atentado a uma sociedade Judaica, principalmente por demandar uma pulsão de morte a um povo, contudo nos casos das pessoas LGBTQIAP+ sua produção pede o fim do sistema patriarcal opressor, é uma crítica a tentativa (de uma forma geral) de ter suas vozes silenciadas. Ou seja, ela não é uma ameaça para a segurança de um povo, mas o grito de resistência para não serem mortas.

Essa problemática é o tensionamento principal que opera nessa análise, ela se concentra exatamente no que é considerado padrão para normatividade, do que deve ser posto para outras pessoas serem consultadas e o que não deve. Cada vez que a norma se instaura nesse processo, existe uma produção de um corpo chamado de objeto e é de extrema importância essa construção do excluído exatamente para regular a própria norma, a partir dessa relação do que é válido e o que é inválido, instaura um peso ideológico em cima de determinados corpos que serão considerados doentes e outros como saudáveis (Preciado, 2018, p 109-111). Sendo assim, o corpo doente, o corpo objeto não tem espaço numa produção de saber de si, só é validado sua produção quando valida a norma (Butler, 2019, p. 22). Mas existem bibliotecas e acervos que vem pensando demarcadores que consigam ser cada vez mais diversos e guardar as obras de pessoas ou temáticas LGBTQIAP+ de uma forma a produzir novos saberes como: Centre LGBT Paris (ÍDF), The Center: The Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Community Center, Mosaic LGBT Youth Centre, Bibliothèque à Livres Ouverts, Canadian Lesbian and Gay Archives (CLGA),

African Regional Sexuality Resource Centre, Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual e Transgénero (ILGA), Grupo Somos e Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS (ABIA) (Lima, 2018, p. 47).

Nota-se então que a filmografia brasileira entra nesse contexto de disputa de campo da produção da memória e também de salvaguardar esse conhecimento e essa produção. Algumas iniciativas parecem ser mais profícuas para o tensionamento e a inclusão de características e termos que ajudem a localizar as obras LGBTQIA+ nesse sistema de catalogação, sendo o uso do vocabulário livre uma possibilidade. A diferença do vocabulário livre para o controlado é que o segundo necessariamente tem que passar por uma institucionalização, já o primeiro são termos que as próprias pessoas que estão fazendo a catalogação podem ir utilizando veiculando nas obras, o que dá margem para as pessoas fazerem a identificação de alguns autores (seja em termos de gênero, raça/etnia e classe etc.) e do próprio filme sobre o que está sendo tratado ali é um jogo duplo entre o que está sendo considerado para anunciar e demarcar aquela ordem.

Ao considerar demarcadores como drag, transexual, homossexualidade, indígena e LGBTQPIA+, esses não aparecem como primários para a instituição, bem como homossexualidade, bissexualidade e pansexualidade. Os termos enquanto possíveis indicadores de relações de gênero e sexo incluídos como primário na instituição é mulher, erotismo e sexo, o primeiro inclusive não considera a mulher trans. Contudo, no vocabulário livre termos como sexualidade, travestismo, velho, entre outros,

<i>Palavras-chave</i>	<i>Número de Obras</i>
<i>motion</i>	<b>259</b>
<i>motion + animação</i>	<b>25</b>
<i>design</i>	<b>662</b>
<i>design + animação</i>	<b>243</b>
<i>motion design</i>	<b>44</b>
<i>motion design + animação</i>	<b>6</b>
<i>mulher + animação</i>	<b>37</b>
<i>indio + animação</i>	<b>45</b>
<i>transformismo + animação</i>	<b>1</b>
<i>travestismo + animação</i>	<b>0</b>
<i>drag + animação</i>	<b>0</b>
<i>negro + animação</i>	<b>44</b>
<i>deficiente + animação</i>	<b>0</b>
<i>feminismo + animação</i>	<b>0</b>
<i>homem + animação</i>	<b>47</b>
<i>experimental</i>	<b>1066</b>
<i>experimental + animação</i>	<b>131</b>
<i>homossexualidade</i>	<b>1</b>
<i>animação</i>	<b>2582</b>

**Imagem 14:** Análise de palavras-chave com animação para identificação de obras a respeito.

começam a aparecer como possibilidades para demarcação e a importância disso se faz exatamente porque uma obra vai começando a puxar outras na demarcação. Com isso, é possível obter uma base exatamente do que não está sendo catalogado, pois em recentes estudos sobre o registro e divulgação da animação brasileira, realizados pelo grupo do núcleo de animação da UTFPR, vem identificando obras de animação de pessoas LGBTQIA+ que existem e que poderiam estar nesse acervo para contribuir no conhecimento e no reconhecimento das produções feitas por essa população. A próxima imagem resume as tentativas de encontrar vocabulário para definição de LGBTQIA+ em conjunto com as interseccionalidades como indígena, negro e PCD, para verificar se em um campo de corporalidades diversas (aqui a perspectiva queer / cuir / kuir da pesquisa) retornavam resultados de obras com essas temáticas ou pessoas (imagem 14).

## **6. Conclusão**

Como podemos concluir, existe um campo muito rico para busca e análise das animações LGBTQIAPN+, não só procurando aquelas que não são facilmente encontradas com descritores que melhor as referenciam, mas também podendo com maior dimensão classificar as imagens produzidas. Outras pesquisas possíveis, que podem ser desdobradas são a busca e a relação do gênero e orientação sexual das pessoas que produzem animação, entendendo além de um critério quantitativo, mas cartográfico, investigando quais as vivências são interpeladas em suas corporalidades, para inclusive desmitificar a ideia de que necessariamente uma pessoa dessa comunidade consegue falar sobre todas as implicações de gênero, sexo e desejo. Uma pessoa preta e uma pessoa branca terão vivências diferentes, mesmo que ambas sejam homossexuais, bem como se uma é de classe alta e outra baixa. Além disso, é necessário auxiliar nesses processos que analisam a produção imagética e ajudam a identificar outras tantas produções que acabam por ser invisibilizadas mediante a grandes produções, ou não chegaram ao conhecimento de instituições responsáveis pelo registro e acervo.

## Referencias bibliográficas

- Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (2009). *O dilema digital 1: Questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos (1ª ed., Cinemateca Brasileira, Trad.)*. Cinemateca Brasileira.
- Anna, J. S. (2018). Paradigmatic relations between archival science and information science: The practical living of an archive. *Biblios: Revista Electrónica de Bibliotecología y Ciencias de la Información*, 72, 51–66. <https://doi.org/10.5195/biblios.2018.329>
- Araújo, C. A. Á. (2014). *Arquivologia, biblioteconomia, museologia e ciência da informação: O diálogo possível*. Briquet de Lemos.
- Baucom, E. (2018). An exploration into archival descriptions of LGBTQ materials. *The American Archivist*, 81(1), 65–83. <https://doi.org/10.17723/0360-9081-81.1.65>
- BBC News Brasil. (2021). ‘Tragédia anunciada’: os 5 incêndios que já consumiram a Cinemateca. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-58033942>
- Bellesa, M. (2017). *Cinemateca Brasileira, um projeto de vida de Paulo Emílio Salles Gomes*. <http://www.iea.usp.br/noticias/a-luta-constante-de-paulo-emilio-gomes-pela-preservacao-da-memoria-do-cinema-brasileiro>
- Borko, H. (1968). Information science: What is it? *American Documentation*, 19(1), 3–5.
- Butler, J. (2019). *Corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo” (N. Schisler, Trad.)*. N-1 Edições.
- Butler, J. (2019). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Calvet, E. (Director). (2013). *Luz anima ação* [Motion picture]. Production Company.
- Capurro, R. (2003). Epistemologia e ciência da informação. *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, 5.
- CETESB – Companhia de Tecnologia de Saneamento Ambiental. (1986). *Educação e participação*. CETESB.
- Cinemateca Brasileira. (2020). *História*. Recuperado el 18 de diciembre de 2023, de <http://cinemateca.org.br/historia/>
- Denis, S. (2010). *O cinema de animação*. Armand Colin.
- Dupin, C. (2006). *The origins and early development of the National Film Library: 1929–1936*. *Journal of Media Practice*, 7(3).
- Dupin, C. (2013). *The origins of FIAF*. *Journal of Film Preservation*, 88, 43–58.
- Guimarães, J. A. C., Nascimento, F. A., & Pinho, F. A. (2017). The metaphorical dimension of LGBTQ information: Challenges for its subject representation. *Informação & Sociedade: Estudos*, 27(3). <https://doi.org/10.1234/examplelink>
- Lima, G. B. dos. (2018). *Filmes LGBT como memória e resistência: Análise fílmica aplicada na construção de um catálogo temático para a formação e desenvolvimento de coleções* (Tesis de maestría, Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte).
- Lima, V. M. A. (2018). Bibliotecários de arte no Brasil: Formação e desenvolvimento profissional: Um estudo exploratório. *Informação & Sociedade: Estudos*, 28(3).
- Hartman, S. (2022). *Vidas rebeldes, belos experimentos: Histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais* (Traducción de Floresta). Fósforo.

- Macambyra, M. (2009). *Manual de catalogação de filmes da Biblioteca da ECA*. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.
- Maltz, A., & Shefter, M. R. (Eds.). (2012). *O dilema digital 2: Perspectivas de cineastas independentes, documentaristas e arquivos audiovisuais sem fins lucrativos* (M. Schisler, O. Emery, & P. de Filippi, Trans.). Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
- Mirzoeff, N. (2016). O direito a olhar. *ETD - Educação Temática Digital*, 18(4), 745–768. <https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>
- Mombaça, J. (2021). *Não vão nos matar agora*. Cobogó.
- Mombaça, J. (2017). *Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala*. Buala. <https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>
- Neto, L. (2013). *Getúlio 2 (1930–1945)*. Companhia das Letras.
- Preciado, P. B. (2014). *Manifesto contrassexual*. N-1 Edições.
- Preciado, P. B. (2018). *Testo junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. N-1 Edições.
- Ribeiro, H. C. M. (2018). Bibliometria: Quinze anos de análise da produção acadêmica em periódicos brasileiros. *Biblios: Journal of Librarianship and Information Science*, 69, 1–20.
- Rolnik, S. (2011). *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Editora da UFRGS.
- Santos, M. F. dos. (2019). *A psicologia complexo de vira-lata: Conciliando distintividade positiva e justificação do sistema* (Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa).
- Saracevic, T. (1996). *Ciência da informação: Origem, evolução e relações. Perspectiva em Ciência da Informação*, 1, 41–62.
- Schwarcz, L. M. (2014). *Lendo e agenciando imagens: O rei, a natureza e seus belos naturais*. *Sociologia & Antropologia*, 4(2), 391–431. <https://doi.org/10.1590/2238-38752014V425>
- Smit, J. (2000). *O profissional da informação e sua relação com as áreas de biblioteconomia/documentação, arquivologia e museologia*. In M. L. Valentim (Org.), *Profissionais da informação: Formação, perfil e atuação profissional*. Polis.

---

#### **Cómo citar este artículo:**

Shirigatti, E. L. & Braga, B.A. (2024). A homossexualidade na animação brasileira: análise de produções no acervo da cinemateca de São Paulo. *Artefacto visual, Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos* 8(15), pp. 235-257.