

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS – UEG
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LÍNGUA,
LITERATURA E INTERCULTURALIDADE – POSLLI**

**CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS DE PERSONAGENS GAYS EM
MATERIALIDADES AUDIOVISUAIS SOBRE A INFIDELIDADE**

GOIÁS - GO

2024

JHON CESAR PEREIRA MORAES

**CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS DE PERSONAGENS GAYS EM
MATERIALIDADES AUDIOVISUAIS SOBRE A INFIDELIDADE**

**LP1 – Linha de pesquisa: Estudos de Língua e Interculturalidade
Professor: Dr. Guilherme Figueira Borges.**

**GOIÁS - GO
2024**

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA nº 1.087/2019 sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/1998, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data¹. Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do(a) autor(a).

Dados do autor (a)

Nome completo: Jhon Cesar Pereira Moraes

E-mail: jhoncesarmoraes@gmail.com

Dados do trabalho

Título: Construções Discursivas de Personagens Gays em Materialidades Audiovisuais Sobre a Infidelidade.

Tipo:

Tese Dissertação

Curso/Programa: Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade - POSLLI

Concorda com a liberação documento

SIM NÃO

¹ Período de embargo é de até **um ano** a partir da data de defesa.

Goiás, 08 de setembro de 2024.

Documento assinado digitalmente
JHON CESAR PEREIRA MORAES
Data: 08/09/2024 14:05:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
GUILHERME FIGUEIRA BORGES
Data: 10/09/2024 19:49:38-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura autor(a)

Assinatura do orientador(a)

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

M828c Moraes, Jhon Cesar Pereira.

Construções discursivas de personagens gays em materialidades audiovisuais sobre a infidelidade [manuscrito] / Jhon Cesar Pereira Moraes. – Goiás, GO, 2024.

113f. ; il.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Figueira Borges.

Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2024.

1. Análise do discurso. 1.1. Audiovisualidades 1.1.1. Cinema brasileiro. 1.2. Homossexualidade. 1.2.1. Relacionamentos homoafetivos. 1.2.2. Infidelidade. I. Título. II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 81'42:791.43(81)

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

(Criada pela lei nº 13.456 de Abril de 1999, publicada no DOE-GO de 20 de Abril de 1999)

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu

UEG CÂMPUS CORA CORALINA

Av. Dr. Deusdeth Ferreira de Moura Centro - GOIÁS CEP: 76600000

Telefones: (62)3936-2161 / 3371-4971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

ATA DE EXAME DE DEFESA 23/2024

Aos trinta dias do mês de agosto de dois mil e vinte e quatro às catorze horas, realizou-se o Exame de Defesa da dissertação do mestrando Jhon César Pereira Moraes, intitulado **“CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS DE PERSONAGENS GAYS EM MATERIALIDADES AUDIOVISUAIS SOBRE A INFIDELIDADE”**. A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dr. Guilherme Figueira Borges – Presidente – (POSLLI/UEG), Dr. Bruno Gonçalves Borges (UFCAT), Dra. Luana Alves Luterman (POSLLI/UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo mestrando e seu orientador. Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, o presidente da banca examinadora, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi (X) aprovada, () aprovada com ressalvas, () reprovada com as seguintes exigências (se houver): _____

Cumpridas as formalidades de pauta, às 16:00 a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Defesa e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

Goiás-GO, __30__ de ____ agosto ____ de 2024.

Documento assinado digitalmente
 **GUILHERME FIGUEIRA BORGES**
Data: 03/09/2024 15:39:01-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Guilherme Figueira Borges (POSLLI/UEG)

Documento assinado digitalmente
 **BRUNO GONCALVES BORGES**
Data: 03/09/2024 16:36:45-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Bruno Gonçalves Borges (UFCAT)

Documento assinado digitalmente
 **LUANA ALVES LUTERMAN**
Data: 03/09/2024 22:59:25-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Luana Alves Luterman (POSLLI/UEG)

DEDICATÓRIA

Aos apoiadores das artes gays.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os diretores cinematográficos que criaram as obras fílmicas de romance gay, propiciando um crescimento a uma geração com identidade visual e histórica.

À internet e aos seguidores, que por anos apoiaram e acreditaram na minha arte, fazendo chegar até aqui.

Ao meu orientador Dr. Guilherme Figueira Borges, por ter feito parte desta pesquisa, contribuindo com seus conhecimentos para a minha crescente.

Aos integrantes da banca formadora: Luana Alves Luterman, Émile Cardoso Andrade, Bruno Gonçalves Borges e Cristiane Carvalho de Paula Brito.

Ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu – POSLLI, que me proporcionou ingressar na área de pesquisa de Estudos de Língua e Interculturalidade, possibilitando esta pesquisa.

Aos meus pais que nunca deixaram de incentivar a minha busca pelo conhecimento e pela minha formação profissional.

Ao Erivaldo Manoel, por ter contribuído com suas trocas de conhecimento em nossas conversas e construções de projetos.

“Antes de ecoar ‘Amém’ na sua casa e no lugar de adoração, pensem. Pensem e lembrem-se. Uma criança está ouvindo”.
(Orações para Bobby)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo geral analisar a ocorrência da infidelidade de personagens gays em audiovisuais brasileira, como *Depois de Tudo*, de Rafael Saar (2008); *Pôr do Sol em Dias Nublados*, de Eduardo Martins (2020); *Conflitos*, de Rafael Jardins (2021). Para compreendermos no discurso, sob a ótica audiovisual, como a infidelidade é relacionada aos relacionamentos homoafetivos. Os objetivos específicos são: i) descrever como a infidelidade desenvolve-se nos curtas-metragens a partir da inscrição na Análise do Discurso; ii) identificar os anseios dos personagens que os levam à busca da afetividade fora da sua relação; iii) e para finalizar, demonstrar como a sociedade e o período ao qual os personagens estão inseridos influenciam nas formas de demonstrações de afetividade romântica, permitindo enxergar no discurso, as práticas de domínio e poder disciplinar, estabelecendo os padrões de relacionamentos “normais” que foram impostos pelo discurso social do que pode ser visto e o que deve ser censurado. Esta pesquisa se inscreve na metodologia da Análise do Discurso, trazendo como apoio teórico Foucault (1984, 1988, 1995, 1996, 1999, 2005, 2006, 2008) que a associa à ameaça da estabilidade nas relações e à busca da plenitude na vida, quanto as reflexões de filósofos clássicos. São exploradas as diferentes visões filosóficas sobre a infidelidade ao longo da história, destacando as abordagens de Ahrndt (2005) e Pittman (1994). Além de recorrermos às práticas das audiovisuais de Milanez (2011, 2013, 2019). Essas perspectivas ressaltam a complexidade do tema e sua relevância em diversos contextos, indo além de uma simples transgressão moral para incluir aspectos psicológicos, políticos e sociais. Ao analisar três curtas-metragens que abordam a infidelidade em relacionamentos homoafetivos, o estudo destaca como as complexas dimensões das relações humanas, sexualidade, identidade pessoal e fidelidade são exploradas nessas narrativas. Essas análises contribuem para um diálogo aberto sobre as complexidades das relações homoafetivas e a importância de compreender a singularidade dessas experiências dentro do contexto mais amplo das relações humanas.

Palavras-chave: Discurso. Infidelidade. Homossexualidade. Audiovisuais.

ABSTRACT

This dissertation has the general objective of analyzing the occurrence of infidelity of gay characters in Brazilian audiovisuals, such as *Depois de Tudo*, by Rafael Saar (2008); *Pôr do Sol em Dias Nublados*, by Eduardo Martins (2020); *Conflitos*, by Rafael Jardins (2021). To understand in discourse, from an audiovisual perspective, how infidelity is related to same-sex relationships. The specific objectives are: i) to describe how infidelity develops in short films based on their registration in Discourse Analysis; ii) identify the characters' desires that lead them to seek affection outside their relationship; iii) and finally, demonstrate how society and the period in which the characters are inserted influence the forms of demonstrations of romantic affection, allowing us to see in the discourse, the practices of dominance and disciplinary power, establishing the patterns of "normal" relationships that they were imposed by the social discourse of what can be seen and what should be censored. This research is part of the Discourse Analysis methodology, bringing as theoretical support Foucault (1984, 1988, 1995, 1996, 1999, 2005, 2006, 2008) who associates it with the threat of stability in relationships and the search for plenitude in life, regarding the reflections of classical philosophers. The different philosophical views on infidelity throughout history are explored, highlighting the approaches of Ahrndt (2005) and Pittman (1994). In addition to using the audiovisual practices of Milanez (2011, 2013, 2019). These perspectives highlight the complexity of the topic and its relevance in different contexts, going beyond a simple moral transgression to include psychological, political and social aspects. By analyzing three short films that address infidelity in same-sex relationships, the study highlights how the complex dimensions of human relationships, sexuality, personal identity and fidelity are explored in these narratives. These analyzes contribute to an open dialogue about the complexities of same-sex relationships and the importance of understanding the uniqueness of these experiences within the broader context of human relationships.

Keywords: Speech. Infidelity. Homosexuality. Audiovisualities.

Sumário

INTRODUÇÃO	12
1 DISCUSSÕES TEÓRICAS SOBRE A INFIDELIDADE NAS AUDIOVISUALIDADES EM CURTAS-METRAGENS	18
1.2 DISCUSSÕES TEÓRICAS SOBRE INFIDELIDADE	25
2 DEPOIS DE TUDO	27
2. 1 A VOLTA	28
2. 2 DEPOIS DA ESPERA	31
2. 3 A ESPERA	36
2. 4 DEPOIS DA DESPEDIDA	38
3 PÔR DO SOL EM DIAS NUBLADOS	42
3. 1 A COMPLETUDE	44
3. 2 A INCOMPLETUDE	61
3. 3 A BUSCA PELO “OUTRO”	72
4 CONFLITOS	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Como sujeito gay, cresci sendo moldado por uma educação heteronormativa que perpetuava a ideia de que um homem jamais poderia ter uma relação romântica com outro homem. Desde cedo, fui ensinado que essas relações estariam inevitavelmente destinadas ao fracasso e à infidelidade. Ouvei inúmeras vezes que o amor entre dois homens era uma aberração, algo que não se encaixava nos padrões ditados pela sociedade.

Essa visão limitante e preconceituosa não apenas me causou imenso sofrimento, mas também influenciou a maneira como eu via a mim mesmo e minhas possibilidades de futuro. Passei a entender melhor essas ideias quando me tornei ilustrador digital de romances gays, criando quadrinhos e caricaturas de casais gays com uma acentuada dinâmica do meu imaginário pessoal sobre relações afetuosas. Conforme o meu trabalho chegava no público LGBTQ+, as críticas, *hates* e também a identificação mútua me impactavam, pois não era somente eu quem cresci ouvindo as mesmas coisas, mas toda uma geração que foi educada de uma forma para rejeitar as possibilidades de relacionamentos para que tivessem vergonha da afetividade entre casais gays e buscassem por uma aprovação constante da sociedade ao qual discorre o poder.

No entanto, uma das inquietações que mais recebia com o meu trabalho das ilustrações dos romances gays, como *feedback*, era sobre os casos de infidelidade que ocorriam nas relações entre os casais gays. Em alguns casos palavras como “utopia” eram utilizadas para descrever as cenas de afetividade das ilustrações expostas nas redes sociais na *internet*.

Durante o tempo em que me dediquei exclusivamente ao trabalho de ilustrador, lendo desapontamentos pessoais dos seguidores que acompanham as minhas artes nas redes sociais, os expostos pessoais deles se cruzavam e criava um padrão de discurso, que eu não podia deixar de notar a regularidade da expressão dita por eles mesmo que: “o sujeito gay é infiel” e ou “todo relacionamento gay termina em infidelidade”. Não bastando por isso, passei a consumir mais conteúdos audiovisuais para compreender como o sujeito gay era construído. Bom, a partir daqui deixarei minhas falas motivantes e pessoais, do início desta pesquisa, e partirei para um texto na primeira pessoa do plural, ao qual acolhe não somente meus anseios, mas integra

todos os autores, profissionais e leitores, que contamos com suas colaborações técnicas e teóricas.

Sendo assim, então passamos a construir a problematização: qual é o reflexo do discurso-poder emergido na sociedade, nas construções de personagens gays nas audiovisuais? Partimos da hipótese de que os curtas-metragens trazem a materialização do discurso frequentemente endossado nas práticas sociais, que circundam desde a educação familiar até a vida adulta, projetando uma escolha de vida ao qual o sujeito está condicionado a ter, mesmo antes de conseguir a sua consciência sexual. Logo, o sujeito gay, cresce ouvindo como seus relacionamentos devem construir-se, e com a não liberdade, devido o discurso de poder, o sujeito acaba se vendo preso, invalidado e sem voz, assim surgindo brechas para a expressão das diversas formas de infidelidade, como uma forma de escape, e essas subjetividades são expressadas no audiovisual.

Buscamos justificar esta pesquisa pelo discurso da educação heteronormativa, que tem impactos profundos na vida de indivíduos LGBTQ+. Estudos de Meyer (1995) já indicavam que essa imposição de normas pode levar a problemas de saúde mental, incluindo depressão e ansiedade, exacerbar sentimentos de isolamento e inadequação e contribuir para a perpetuação de estigmas e discriminações. Em última análise, uma educação que não inclui e adequa todas as formas de amar e identidade limita o potencial de todos os indivíduos de viverem vidas autênticas, o discurso de poder influencia no molde de relacionamentos.

A partir dessas inquietações, não pretendemos estender à uma tentativa de solucionar os casos das infidelidades que ocorrem nos relacionamentos gays, longe disso, a infidelidade é uma discussão antiga, tendo seus registros em outros modelos de relacionamentos também, inclusive no hétero. Mas com isso, buscar entender como o discurso se insere nos modelos de relacionamentos moldando-os. Dessa forma, a minha inquietude passou a me mover a partir do discurso na prática do meu trabalho na internet, como ilustrador, para dentro do *campus* no mestrado, na busca por analisar, de forma discursiva, o que encontramos do reflexo social dentro das audiovisuais, assim, possibilitando identificar as variadas formas de infidelidade e as suas motivações de cada personagem.

Por assim, faz-se entender que temos como objetivo geral analisar a ocorrência da infidelidade de personagens gays em audiovisuais brasileiras, por uma ótica foucaultiana (1984, 1988, 1995, 1996, 1999, 2005, 2006 e 2008), como Depois de

Tudo, de Rafael Saar (2008); Pôr do Sol em Dias Nublados, de Eduardo Martins (2020); Conflitos, de Rafael Jardins (2021). Para compreendermos no discurso, sob a ótica fílmica, como a infidelidade é relacionada aos relacionamentos homoafetivos. Os objetivos específicos são: i) descrever como a infidelidade desenvolve-se nos curtas-metragens a partir da inscrição na Análise do Discurso; ii) identificar os anseios dos personagens que os levam a busca da afetividade fora da sua relação; iii) e para finalizar, demonstrar como a sociedade e o período ao qual os personagens estão inseridos influenciam nas formas de demonstrações de afetividade romântica, permitindo enxergar no discurso, as práticas de domínio e poder disciplinar, estabelecendo os padrões de relacionamentos “normais” que foram impostos pelo discurso social do que pode ser visto e o que deve ser censurado.

O nosso recorte dos curtas-metragens como corpus desta pesquisa: Depois de Tudo (2008); Pôr do Sol em Dias Nublados (2020) e Conflitos (2021), tiveram como base de recorte alguns elementos pessoais e direcionais. Em primeira instância, buscamos trazer uma diversidade de tramas, no curta-metragem Depois de Tudo, visamos a problematização do sujeito-histórico, abordando a idade do casal homoafetivo com a idade entre os 40 e 60 anos. Em Pôr do Sol em Dias Nublados, selecionamos este curta-metragem em detrimento ao relacionamento entre homem experiente com a idade próximas dos 30 anos e um jovem por volta dos seus 20 anos. Em Conflitos, buscamos nos aproximar de conceitos mais abrangentes que traz a infidelidade de forma da amizade, além do contrato monogâmico.

Após uma investigação no acervo de dissertações e teses da Capes, constatamos uma base relevante de estudos acadêmicos no campo de Análise de Discurso, mas poucas que abordam a infidelidade e suas nuances nos relacionamentos, como já mencionado anteriormente sobre as obras anteriores. As pesquisas existentes se limitam majoritariamente a análises de relações heterossexuais, o que confere singularidade ao nosso estudo. Ao digitar as palavras-chaves: Infidelidade, homoafetividade e audiovisualidades, o site encontra aproximadamente 3.000 pesquisas com este tema, demonstrando ser um tópico em ascensão.

Entre os estudos encontrados, está o trabalho de Jane Palmeira Nóbrega Cavalcanti (2019), intitulado – Percepções da Infidelidade e Ciúme Romântico: Correlatos e as Diferenças Entre os Sexos – que se dedicou a investigar os desdobramentos da infidelidade nos relacionamentos heterossexuais. O estudo

revelou que a percepção de infidelidade está frequentemente ligada a inseguranças derivadas de experiências passadas, gerando ciúmes, especialmente entre os homens, como já discutido anteriormente.

Ao examinar o conceito de monogamia, deparamo-nos com pesquisas mais abrangentes, como a de Patrícia Mafra de Amorim (2016), intitulada – Problemática Da Monogamia: Investigações psicanalíticas acerca da instituição monogâmica em Freud e Horney – Essa pesquisa propôs uma análise crítica da monogamia como uma instituição histórica, reforçada ao longo do tempo como um ideal de relacionamento conjugal, conforme já abordado.

Buscando fundamentações similares embasadas nos ideais de Foucault aplicados à análise cinematográfica, nos deparamos com a tese de Nádea Regina Gaspar (2004), intitulada – Foucault na linguagem cinematográfica – que explorou a linguagem cinematográfica à luz da teoria foucaultiana, analisando discursos presentes em filmes, como já mencionado.

Assim, nossa pesquisa se destaca pela sua originalidade e sua abordagem analítica dos relacionamentos homoafetivos a partir das audiovisualidades brasileiras dos curtas-metragens: Depois de Tudo, de Rafael Saar (2008); Pôr do Sol em Dias Nublados, de Eduardo Martins (2020); Conflitos, de Rafael Jardins (2021), que em nossa busca no banco de dissertações da CAPES não foram encontrados nenhum resultado de trabalhos que se debruçaram nestas obras, preenchendo uma lacuna identificada na literatura existente. Esta pesquisa oferece uma oportunidade única para explorar a dinâmica das relações de afetividade entre sujeitos gays, especialmente no contexto da infidelidade que aqui buscamos elucidar a subjetividade do sujeito gay infiel nos curtas-metragens por meio de uma inscrição na rede teórica foucaultiana (1984, 1988, 1995, 1996, 1999, 2005, 2006 e 2008).

Ao explorar as experiências de infidelidade nas relações humanas, entramos em um território complexo que permeia não apenas os aspectos práticos dos relacionamentos, mas também as profundezas da psique humana. Foucault (2005) fala sobre a construção social da sexualidade, destacando como a sociedade moderna molda nossa percepção como sujeitos de desejos. A análise das experiências de infidelidade nas relações humanas requer uma incursão profunda nas complexidades da sexualidade e das relações interpessoais, como observado por Foucault (2005) em O Cuidado de Si. Foucault (1988), ressalta que o conceito de

"sexualidade" emergiu tardiamente e foi disseminado em diversos discursos que regulam comportamentos, prazeres e aspirações individuais.

A análise dos curtas-metragens *Depois de Tudo*, dirigido por Rafael Saar (2008)¹, e *Pôr do Sol em Dias Nublados*, de Eduardo Martins (2020)² e *Conflitos de Rafael Jardins* (2021)³, nos oferece um vislumbre das complexidades enfrentadas pelos personagens em seus relacionamentos homoafetivos. No contexto dessas narrativas, a infidelidade emerge como um tema subjacente que desafia a noção tradicional de fidelidade e compromisso.

Essas obras cinematográficas oferecem uma oportunidade única de explorar as nuances da infidelidade e seus efeitos nas relações humanas. Por meio da análise dos motivos e consequências das ações dos personagens, somos convidados a refletir sobre as complexidades da identidade, do desejo e da lealdade.

Ao unir as perspectivas de Foucault (1988, 2005) sobre a construção social da sexualidade com a exploração da infidelidade nos curtas-metragens, ampliamos nossa compreensão da experiência humana. Essa análise permite adentrar nas profundezas da psique humana, em que a afetividade, o desejo e o cuidado de si se entrelaçam em uma teia intrincada de emoções e experiências.

As experiências de infidelidade retratadas em diferentes obras cinematográficas e analisadas, faz com que lancemos um olhar complexo sobre as relações humanas e suas dinâmicas emocionais. Foucault (1999, 2006), em suas obras *Vigiar e Punir* e *Hermenêutica do Sujeito*, oferece uma abordagem que examina como as práticas sociais moldam nossas identidades e percepções. Para Foucault (1999), as relações de poder são fundamentais na compreensão das interações humanas, e a infidelidade pode ser vista como um ponto de ruptura dessas dinâmicas de poder.

Essas diferentes perspectivas teóricas nos convidam a repensar a infidelidade não apenas como um ato de traição, mas também como uma manifestação complexa das dinâmicas sociais e emocionais que moldam nossas vidas. Ao explorar as experiências de infidelidade através das lentes do cinema e da teoria crítica, somos

¹ Depois de tudo. Direção: Rafael Saar. Brasil: 2008. Disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=depois_de_tudo

² Pôr do sol em dias nublados. Direção: Eduardo Martins. Brasil: Aureacci Filmes. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DGlX2Dx5xTE>

³ Conflitos. Direção: Rafael Jardim. Brasil: 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nmv98CCipX>

confrontados com as complexidades das relações humanas e desafiados a repensar nossas próprias concepções de amor, lealdade e poder.

No primeiro capítulo “O discurso audiovisual em curtas-metragens”, nosso objetivo é compreender a teoria audiovisual, que guiará nossa análise discursiva posterior. Buscamos entender as técnicas e as produções de curtas-metragens nacionais. Faremos uso das teorias de Barthes (1984) e Bernardet (2012) para apresentar as configurações e a historicidade da análise do cinema, trazendo teóricos como Milanez (2011) que é mais recente ao surgimento das Audiovisualidades. Posteriormente, retomaremos as ideias de Foucault (1984, 1988, 1995, 1996, 1999, 2005, 2006 e 2008) para reforçar nossa análise do curta-metragem.

E para darmos entrada ao tema, construiremos o segundo capítulo “Discussões teóricas sobre infidelidade”, que nos auxilia nas análises futuras, percorreremos as regularidades da infidelidade, trazendo o que os autores têm tomado como concepções sobre o tema, não nos aprofundaremos ao moralismo, mas sim tomaremos cuidado para que não ocorra a intenção de proferir conceitos que rotulam o tema, pois dessa forma teremos maiores liberdade de analisar as possibilidades da infidelidade no corpus.

No terceiro capítulo, iniciaremos as nossas análises pelo curta-metragem que tem título “Depois de Tudo”, dirigido por Rafael Saar em 2008, trazendo a perspectiva de um casal homoafetivo idoso, formado em uma época que o discurso-poder os inscreveram para que sua relação de afetividade apenas florisse em um espaço fechado, fora dos olhos da sociedade, descreveremos a materialidade com o intuito de encontrar as regularidades da subjetivação que Ney Matogrosso possui para que a infidelidade seja descrita. Aqui, buscaremos apoio teórico de Foucault (2005), no seu terceiro capítulo da História da Sexualidade, destinado ao Cuidado de Si.

No quarto capítulo intitulado pelo mesmo nome que o *corpus* analisado nele “Pôr do Sol em Dias Nublados”, por Eduardo Martins (2020), trataremos da descrição deste material sob a análise discursiva, observando como o discurso familiar pode influenciar na subjetividade do sujeito, onde Felipe internaliza as palavras da sua mãe que proferiu a ele o descrevendo como “perverso”, e isso tem moldado a sua identidade na busca pelo “outro” como uma forma de aprovação e não abandono, o que ocasiona na troca de parceiros afetivos com muita frequência, culminando na infidelidade. Aqui trazemos além das análises Foucaultiana e principalmente a

Hermenêutica do Sujeito (2006), apoiamos em Milanez (2013) com seu escrito *Dessubjetivação de Dolores*.

Já no quinto e último capítulo “Conflitos” que se trata de um curta-metragem dirigido por Rafael Jardim em 2021, temos um conceito de infidelidade dicotômica. Discorreremos nossas análises para descrever os conflitos que Yuri, Nathália e Daniel enfrentam, em que Nathália e Yuri são amigos, mas a entrada de Daniel na vida de Nathália como namorado dela, um sujeito que possui traços de um “macho” viril moderno, que constantemente precisa reafirmar sua sexualidade, incluindo as piadinhas homofóbicas com homens gays, sua vivência atordoada com Yuri, ocasiona no despertar do desejo do toque de outro homem. E quando finalmente isso acontece, estamos de frente com a traição do contrato monogâmico de Daniel com Nathália e da traição da amizade entre Yuri e Nathália. Para analisarmos nossa materialidade, nos aprofundamos nos conceitos do ser “macho” de Albuquerque-Junior (2010), além de trazeremos a figura da mulher e suas nuances por Sibilía (2006).

1 DISCUSSÕES TEÓRICAS SOBRE A INFIDELIDADE NAS AUDIOVISUALIDADES EM CURTAS-METRAGENS

Múltiplas são as formas que acolhem as imagens em movimento hoje em dia. Gostaria de citar, primeiro, as breves e cotidianas produções audiovisuais registradas por câmeras de celulares. De um lado, esse tipo de suporte conta com ferramentas acessíveis ao sujeito comum, sem conhecimentos ou estudos específicos sobre imagens moventes, apreendidas em sua imediaticidade pela leitura de manual ou no próprio intercâmbio entre usuários (Milanez, 2011, p. 35).

No contexto contemporâneo, as imagens em movimento encontram-se amplamente diversificadas em termos de produção e consumo. Em particular, as breves e cotidianas produções audiovisuais, registradas por câmeras de celulares, surgem como um fenômeno significativo, estas produções audiovisuais podem até interpretá-las como democratizadas devido ao amplo acesso a tecnologias acessíveis, permitindo que qualquer indivíduo, independentemente de seus conhecimentos técnicos, possa capturar e compartilhar vídeos. “As leis que regem as normas de gerenciamento do aparelho se democratizam e são re-elaboradas pelos sujeitos-usuários [...]”, (Milanez, 2011, p. 35), essas ferramentas são intuitivas e favorecem a criação imediata, seja através da leitura de manuais simplificados ou do intercâmbio de dicas e técnicas entre usuários em redes sociais e fóruns online (Milanez, 2011).

Levando em consideração as tecnologias dos telemóveis, Milanez (2011) esclarece que se formos falar sobre as teorias das audiovisualidades, esse é um dos caminhos mais facilitados para entendermos seus conceitos, já que diferente do cinema, que de certa forma foi criado para as grandes indústrias comandar, as produções da audiovisualidades se possibilitou através do manuseio do sujeito comum. Milanez (2011, p. 35) ainda afirma essa ideia de que “Desloca-se o sujeito doméstico ao encontro das linhas que o separaria dos grandes diretores de cinema”, possibilitando o surgimento de pequenos filmes caseiros, ou se preferir curta-metragem.

Milanez (2019) explora a forma como os discursos presentes nas audiovisualidades são encarados, utilizando conceitos baseados nas teorias de “As palavras e as coisas” e “História da loucura” de Foucault. Milanez (2019), discorre sobre as regras de formação dos discursos, em que o sujeito-personagem se transforma em sujeito no contexto das audiovisualidades. Milanez (2019) argumenta que esses desdobramentos narrativos inevitavelmente contam aspectos da nossa história coletiva, revelando a intrínseca relação entre os discursos audiovisuais e a construção de identidades e subjetividades.

Milanez (2019) elabora que a formação do sujeito nas audiovisualidades é um processo de sujeição e subjetivação, conforme articulado por Foucault (1996), os personagens tornam-se 'sujeitos' não apenas no sentido de agentes que agem e experimentam a narrativa, mas também como 'sujeitos a' — isto é, eles são formados e definidos pelas regras e estruturas discursivas dominantes.

Para Milanez (2019), a materialidade em todo seu processo de criação cinematográfica se torna as audiovisualidades:

O material são os meios pelos quais se operam as estratégias e táticas cinematográficas no gerenciamento de quadros fílmicos. O material dos recursos cinematográficos até sua exibição em tela é o que denomino de materialidade das audiovisualidades. De imediato, a materialidade das audiovisualidades começa, então, com a organização do material fílmico por meio da observação dos cálculos em termos do som, imagem, luminosidade, enquadramento, ângulo, movimento de câmera, disposição dos corpos no quadro, ou seja, o gerenciamento do arcabouço audiovisual em espaço fílmico (Milanez, 2019, p. 198).

De imediato, a materialidade das audiovisualidades começa, então, com a organização do material fílmico por meio da observação dos cálculos em termos do som, imagem, luminosidade, enquadramento, ângulo, movimento de câmera,

disposição dos corpos no quadro, ou seja, o gerenciamento do arcabouço audiovisual em espaço fílmico (Milanez, 2019).

Entender o que é um curta-metragem vai além da simples apreciação visual; requer uma análise aprofundada dos elementos narrativos, estéticos e técnicos presentes nessas obras cinematográficas. Ao incorporar teorias do cinema, como aquelas propostas por Milanez (2019) e Bernardet (2012), podemos desvendar as nuances e significados subjacentes aos curtas-metragens, enriquecendo nossa compreensão da arte audiovisual.

A análise fílmica, fundamentada em teorias como as de Milanez (2011, 2019), oferece um arcabouço conceitual para examinar os elementos visuais e narrativos dos curtas-metragens. Essa abordagem nos permite entender as escolhas estéticas dos diretores e como elas contribuem para a construção de significado e de sentido na obra. Por exemplo, a análise da composição de cena, do uso da luz e da cor e do fluxo visual nos ajuda a decifrar os simbolismos e pistas que permeiam a narrativa fílmica do curta-metragem (Bernardet, 2012).

Além disso, a noção de materialidade significativa, conforme discutida por Milanez (2019), é crucial para uma compreensão mais profunda do audiovisual. Ao reconhecer os aspectos tangíveis e visuais presentes nos curtas-metragens, somos capazes de apreciar melhor as escolhas estéticas dos diretores e nos envolver mais profundamente na experiência cinematográfica (Milanez, 2019).

Ao aplicar essas teorias à análise de curtas-metragens, podemos desvendar os mecanismos pelos quais os diretores constroem narrativas visuais envolventes e significativas, como as que selecionamos cautelosamente (Milanez, 2011). Por exemplo, ao examinar como a narrativa é estruturada, podemos identificar os pontos de virada, os conflitos e as resoluções que compõem a história do curta-metragem (Milanez, 2019). Da mesma forma, ao analisar a estética visual e as técnicas aplicadas por Bernardet (2012), podemos compreender como as escolhas de direção de arte e cinematografia contribuem para a atmosfera e o tom da obra. A compreensão do sujeito dentro da linguagem cinematográfica de curta-metragem a “perspectiva de um movimento de câmera, da posição espacial que ele ocupa dentro de um quadro, do ângulo que lhe é atribuído em relação ao cenário e outros personagens” (Milanez, 2019, p. 213).

Os curtas-metragens oferecem aos espectadores uma experiência intensa em um curto período de tempo, explorando temas diversos e experimentando diferentes

técnicas cinematográficas (Bernardet, 2012). Ao compreender a linguagem cinematográfica dessas obras, é possível apreciar o poder criativo que os curtas têm para contar histórias de forma única e expressiva do 'eu' e 'tu' (Milanez, 2019). A compreensão da linguagem cinematográfica de curta-metragem requer uma análise cuidadosa dos elementos visuais e narrativos presentes na obra.

Os curtas-metragens possuem um tempo reduzido para contar uma história ou transmitir uma mensagem, o que demanda uma utilização precisa dos recursos disponíveis, através do uso de planos, enquadramentos, iluminação, trilha sonora e edição, os cineastas conseguem criar atmosferas e transmitir emoções de forma concisa e impactante (Bones, 2011).

Alcântara (2014) traz um aprofundamento que inscreve o curta-metragem como um gênero cinematográfico:

Trata-se de uma categoria cinematográfica que emprega uma estética própria em seus filmes, cujas características discursivas guardam especificidades, como conteúdo temático inclinado para a crítica social, esfera própria de circulação, estrutura composicional diferenciada, entre outras, que nos autorizam a classificá-lo como um gênero discursivo dentro da concepção de gênero de Bakhtin (Alcântara, 2014, p. 27).

A teoria dos gêneros discursivos de Bakhtin (2006) pode enriquecer a análise dos curtas-metragens brasileiros ao considerar que a organização e a estrutura dos elementos discursivos contribuem para o significado do filme. Bakhtin (2006) definiu o gênero discursivo como um conjunto estável de formas de enunciados, cada uma respondendo às condições específicas de comunicação e desempenhando um papel na interação social. Esse conceito pode ser adaptado para examinar como os curtas-metragens utilizam diferentes recursos audiovisuais para responder as demandas comunicacionais e culturais específicas do contexto brasileiro.

Portanto, Para Alcântara (2014) ao juntar todos esses aspectos, o curta-metragem pode ser claramente identificado como um gênero discursivo dentro da teoria de Bakhtin (2006), pois atende aos critérios fundamentais estipulados por ele para a definição de um gênero do discurso. Bakhtin (2006) argumenta que só é possível acessar determinada realidade via gênero do discurso, e o curta-metragem oferece uma janela única para entender e analisar diversas realidades humanas e sociais.

Assim, Alcântara (2014) torna a reforçar sua ideia inicial, que podemos classificar o curta-metragem como um gênero discursivo:

E no que se refere ao curta-metragem, podemos dizer que se trata de um gênero discursivo na concepção bakhtiniana? Um ponto de partida para refletirmos sobre essa indagação é levantar as seguintes questões: Trata-se de uma atividade humana? Produz enunciados concretos? Esses enunciados circulam em alguma esfera específica de atividade humana? São utilizados para cumprir uma função social? A resposta a todas essas perguntas é sim. Bakhtin afirma que só é possível acessar determinada realidade via gênero do discurso [...] (Alcântara, 2014, p. 29).

Além disso, a escolha das palavras e diálogos também desempenha um papel fundamental na construção do significado do filme. A compreensão da linguagem cinematográfica de curta-metragem permite ao espectador mergulhar em histórias breves, porém imersivas que exploram temas variados de maneira eficaz e expressiva (Milanez, 2019).

O cinema, para Bernardet (2012), longe de ser considerado uma produção secundária e complementar, desempenha um papel de destaque no cenário da criação artística, e, em alguns casos, pode ser interpretado também como uma forma de produção científica. O cinema tem o poder de evocar sensações vívidas e passageiras, muitas vezes acompanhadas por uma onda de nostalgia que nos faz sentir medo, surpresa, esperança, vergonha, e até nos levar às lágrimas com emoções profundas, como ódio e raiva (Bernardet, 2012; Milanez, 2019). Portanto, as produções audiovisuais são uma rica fonte de discurso que merecem ser examinadas criticamente.

Cada narrativa cinematográfica traz consigo elementos que impactam os espectadores a cada cena, provocando sentimentos que variam de felicidade a uma ampla gama de outras emoções trabalhadas ao longo da obra, essas sensações são explicadas pelo fato de que os espectadores nunca assistem a uma obra de forma neutra e desapaixonada (Bernardet, 2012). Pelo contrário, a própria Bernardet (2012) diz que, ao assistir as cenas, os estímulos emocionais desencadeiam uma cascata de memórias pessoais na mente do espectador, tornando as referências dentro da obra mais emocionantes e difíceis de ignorar, uma vez que as cenas são construídas com um toque pessoal.

Bernardet (2012) também diz que o cinema se manifesta como uma linguagem culturalmente construída e compreendida com base nos valores e significados

presentes em sua riqueza e complexidade. Sendo uma linguagem cada vez mais presente no cotidiano, ela assume uma representatividade histórica evidente, refletindo o caráter interativo do discurso presente nos filmes (Bernardet, 2012). Essa vivência que remete a memórias e experiências traz à tona o que é relevante.

O cinema não pode mais ser ignorado; é uma forma de arte projetada para se comunicar com o espectador, segundo Milanez (2019) o filme como produto tanto quanto suas significações devem ser encaradas não somente cinematograficamente. Utiliza-se uma linguagem facilmente compreendida por seu público-alvo, repleta de referências que evocam uma série de respostas emocionais para manter a atenção do espectador, uma vez que ele se identifica com as experiências pessoais retratadas na tela (Alcântara, 2014). Essa característica torna as audiovisualidades um campo fértil para a Análise do Discurso, especialmente no contexto da cinematografia, em que a Análise do Discurso se concentra em compreender os significados que vão além das palavras, desvendando o contexto social e histórico em que as narrativas são criadas e os efeitos de sentido gerados pela interação entre linguagem e discurso (Milanez, 2019).

Bernardet (2012) destaca que o cinema conquistou seu lugar no cenário social, distinguindo-se de outras formas de arte ao oferecer uma experiência única e singular que vai além do mero entretenimento, ou seja, cada obra cinematográfica é carregada de conhecimento e crítica, permeada por discursos e relações de poder.

Nesse contexto, Foucault (2006) dirá que ele é profundamente influenciado por uma forte carga ideológica, moldado pela interação social e composto por uma diversidade de discursos. Nos trabalhos realizados com filmes, a compreensão das condições de produção dos discursos em relação aos sujeitos e suas declarações é fundamental na construção dos significados (Milanez, 2019).

Bernardet (2012) esclarece que, portanto, é evidente que a linguagem cinematográfica deixou de ser vista meramente como um meio de entretenimento. Sua ideia é de que a linguagem cinematográfica passou a ser percebida como um veículo para comunicação e crítica, respondendo ao contexto histórico em que foi criada. A maneira como cada cena é construída é cuidadosamente planejada para evocar e transmitir sentimentos (Bernardet, 2012). Nesse sentido, a Análise do Discurso expande seu campo de atuação para a linguagem cinematográfica, oferecendo uma lente poderosa para examinar as dinâmicas de poder relacionadas ao pensamento de Foucault (Milanez, 2019).

De acordo com Bones (2011), O termo "curta-metragem," originado do francês "court-métrage", refere-se a um filme de curta duração. Embora não haja uma definição precisa da sua duração, geralmente se aceita que um filme com duração de trinta minutos ou menos seja considerado um curta-metragem. Para Bones (2011, p. 61) o "curta é um pouco paradoxal, já que, por um lado, faz crítica à rapidez". Bones (2011) ainda diz que esses materiais audiovisuais, coloquialmente conhecidos como "curtos," podem abordar as mesmas temáticas que os filmes de média e longa-metragem. No entanto, é comum que os curtas foquem em questões que não são viáveis comercialmente.

Os curtas-metragens também são uma escolha popular entre diretores autônomos e aqueles que valorizam a liberdade criativa. Diferentemente dos longas-metragens que, frequentemente, visam a distribuição comercial e impõem mais restrições aos cineastas, os curtas-metragens permitem maior flexibilidade criativa (Bones, 2011). Existem curtas-metragens de diversos gêneros, como animação, ficção, suspense, terror, drama, comédia, entre outros, portanto, as possibilidades de criação e o propósito dos curtas-metragens são vastos (Alcântara, 2014).

Além disso, os curtas-metragens podem servir a diversos propósitos, incluindo fins publicitários, educacionais, informativos sobre questões sociais, de saúde, entre outros (Bones, 2011). Com o avanço da tecnologia e a acessibilidade a dispositivos de gravação, muitas pessoas têm a capacidade de criar seus próprios curtas-metragens com recursos técnicos mínimos e um investimento modesto (Milanez, 2019). A respeito dessa autonomia, Milanez (2011, p. 36) diz que "A tela mínima do celular encontra sua dinamicidade", tudo o que é necessário é uma câmera de vídeo doméstica e um software de edição de vídeo para criar um curta-metragem (Milanez, 2011).

Enquanto um longa-metragem tem a duração necessária para desenvolver uma história profundamente, o curta-metragem deve usar cada minuto a seu favor para contar uma história de maneira rápida, clara, concisa e impactante. No Brasil, de acordo com a Medida Provisória nº 2.228-1 de 6 de setembro de 2011, a duração dos curtas-metragens não deve exceder quinze minutos. No entanto, essa regra não é rígida, pois muitos festivais no país aceitam curtas-metragens com duração superior a quinze minutos. Algumas mostras, inclusive, exibem curtas de 20 ou 30 minutos.

Em "Um tal cinema gaúcho de Porto Alegre", Migotto (2021) fala sobre a tradição dos curtas-metragens serem exibidos e lançados em festivais, uma vez que

raramente são exibidos em salas de cinema comerciais. No entanto, nos últimos anos, a internet tem se tornado um meio importante para a distribuição de curtas-metragens, expandindo seu alcance e possibilitando que um público mais amplo tenha acesso a essas produções (Alcântara, 2014).

Assim, podemos entender os curtas-metragens como uma forma versátil e poderosa de contar histórias que podem ser destinadas a diversos propósitos e que fazem uso eficiente do tempo disponível para cativar o público (Alcântara, 2014). Além de uma abordagem multidisciplinar que integre teorias do cinema, para uma análise completa e aprofundada (Milanez, 2019). Essas teorias fornecem as ferramentas necessárias para decifrar os elementos narrativos, estéticos e técnicos presentes nos curtas-metragens, enriquecendo nossa apreciação e compreensão da arte cinematográfica (Bernardet, 2012). Com a expansão da tecnologia e das plataformas de distribuição, o mundo dos curtas-metragens está em constante crescimento e evolução, oferecendo oportunidades para os diretores e espectadores explorarem novas narrativas e abordagens criativas (Milanez, 2011).

Milanez (2011) ao elaborar sobre a imagem dentro das audiovisualidades, direciona-a como algo que faz parte do sujeito, o corpo desempenha um papel central na criação e manipulação das imagens, visto que estas não podem existir de forma independente e dependem do corpo como meio para sua preservação, elaboração e modificação. A transformação, entendida como deslocamento entre diferentes locais, implica inevitavelmente a movimentação. Assim Milanez (2011, p. 37) explica “[...] pois a imagem é movimento, o movimento é a imagem exterior de nós e interior em nós”.

Assim, a materialidade do discurso audiovisual deve ser entendida como um espaço de negociação contínua entre o visível e o audível, entre o dizer e o mostrar, sempre consciente das suas próprias limitações e potencialidades (Milanez, 2011). Mesmo que a imagem seja esse movimento, Milanez (2011, p. 37) justifica que a imagem é “Exterior porque faz parte de uma cultura visual e não pode ser compreendida fora dela. Interior porque ela supõe uma memória visual do sujeito.

1.2 DISCUSSÕES TEÓRICAS SOBRE INFIDELIDADE

Entender o que é infidelidade demanda uma incursão pelas reflexões da sociologia ao longo da história, os quais, sob diversas perspectivas como o moralismo e ética, contribuíram para a compreensão ou não compreensão dessa temática

complexa, seja no âmbito pessoal, político ou moral. Visto que existem diversos conceitos a respeito, não temos a intenção de tomar partido referente aos conceitos defendidos pelo moralismo ou pela ética que contribuem para aprofundar julgamentos, pretendendo, então, apresentar alguns conceitos diversos para que entendamos a complexidade.

Na literatura, os conceitos de infidelidade e traição frequentemente se apresentam como sinônimos, mas essa equivalência não é unânime entre estudiosos e autores. A infidelidade, para Costa *et. al.* (2019), em muitos contextos é entendida como a quebra da confiança em um relacionamento íntimo, podendo envolver aspectos emocionais ou físicos com uma terceira pessoa. Já a traição pode ter um escopo mais amplo, incluindo violações de lealdade e confiança em diferentes tipos de relacionamentos, como amizades, parcerias de negócios e contextos familiares (Costa *et. al.*, 2019).

Segundo Ahrndt (2005), a infidelidade pode ser definida como um ato emocional que ocorre sem o consentimento das partes envolvidas na relação primária, caracterizando-se pela vinculação e intimidade entre dois indivíduos que não são os parceiros originais. Pittman (1994) argumenta que essa violação equivale ao descumprimento de um acordo entre os parceiros, um pacto implícito ou explícito que fundamenta e sustenta tanto a relação em si quanto o sentimento de amor que une o casal. Essa transgressão é, portanto, vista como uma ruptura do contrato emocional firmado entre as partes, um elemento essencial que mantém a confiança e a integridade da relação. Pittman (1994) também sugere que a traição alimenta uma dinâmica de poder desigual dentro da relação, onde a confiança é substituída por vigilância e desconfiança, que são discursos frequentemente usados por Foucault (1999) em *Vigiar e Punir*.

Foucault (2008), em sua análise discursiva, sugere que a “infidelidade” ou “traição” pode ser compreendida como uma violação de um contrato conjugal estabelecido entre os parceiros. Segundo Foucault (2008), os relacionamentos humanos, incluindo o casamento, são estruturados por meio de discursos que criam normas e expectativas, dessa maneira, a fidelidade se torna uma das normas centrais que definem o que é considerado um relacionamento monogâmico. Desse modo, ao ocorrer a infidelidade, há um rompimento desses discursos normativos no contrato monogâmico.

Rodrigues (2016) oferece uma visão contemporânea sobre a infidelidade ao destacar a busca da plenitude como objetivo central na vida humana. Para Rodrigues (2016), a estabilidade nas relações é essencial para alcançar a felicidade e a infidelidade representa uma ameaça a esse equilíbrio, potencialmente comprometendo a plenitude. Nessa perspectiva, segundo Rodrigues (2016), a fidelidade é concebida não apenas como uma virtude moral, mas como uma estratégia para alcançar a realização pessoal.

2 DEPOIS DE TUDO

A capacidade de amar é intrínseca à experiência humana e é por meio desse amor que buscamos a plenitude. Amar, no cerne de sua definição, implica em transcender o eu e buscar a complementaridade. No entanto, a busca por essa complementaridade é complexa, envolvendo a exploração de nossas identidades pessoais e a compreensão de nossas incompletudes.

Foucault (2005) explorou as intrincadas camadas da sexualidade destacando como a sociedade moderna molda a forma como reconhecemo-nos como sujeitos de desejos. Ele observou que a palavra "sexualidade" surgiu tardiamente, no início do século XIX, e que seu uso se estabeleceu em torno de discursos desenvolvidos em diversos campos de conhecimento, como ciência, religião e filosofia. Esses discursos abrangeram não apenas os mecanismos biológicos de reprodução, mas também uma complexa rede de regras e normas que regiam a conduta, os prazeres, os sentimentos e os sonhos dos indivíduos (Foucault, 2005).

A ideia de Foucault (2005) consistia em analisar as práticas que levaram os indivíduos a se voltar para si mesmos, a se auto examinar, a se reconhecer como seres *desejantes*. Ele buscava entender como os sujeitos se tornaram sujeitos de desejos e como a história da sexualidade se desdobrou ao longo do tempo. Em seu trabalho, Foucault (2005) desvendou métodos pelos quais as pessoas aprenderam a cuidar de sua sexualidade pessoal, promovendo a fidelidade consigo mesmas.

O curta-metragem "Depois de Tudo", dirigido por Rafael Saar, mergulha nas profundezas da intimidade de um casal homossexual. A trama acompanha a história de dois homens maduros homoafetivos, Nildo Parente e Ney Matogrosso, que é um homem casado, que deixa sua esposa e seus filhos em algumas noites de forma discreta sem que ninguém saiba ele busca por seu companheiro de anos para

compartilhar uma noite romântica na residência de Nildo Parente. A noite é repleta de gestos de amor e ternura, culminando na experiência compartilhada de assistir ao filme "Quando as Cegonhas Voam".

Essa história de amor, no entanto, não é isenta de complexidade. A análise discursiva deste filme se concentra na materialidade do curta-metragem, explorando os elementos visuais e narrativos que permitem investigar o tema da infidelidade no contexto de um relacionamento homoafetivo. Dessa forma, examinaremos as motivações dos personagens, as consequências de suas ações e os temas mais amplos que permeiam a narrativa.

É crucial compreender como essa história de amor entre duas pessoas maduras se encaixa no contexto mais amplo da busca pela complementaridade e na subjetivação da identidade do sujeito (Foucault, 2008). A análise de infidelidade no filme "Depois de Tudo" nos permite examinar como os sujeito-personagens enfrentam desafios relacionados à fidelidade consigo mesmos e aos seus parceiros (Foucault, 2005).

Ao unirmos as perspectivas de Foucault (1984, 1988, 1996, 1998 1999, 2005, 2006, 2008) sobre a construção social da sexualidade com a exploração da infidelidade no curta-metragem de Rafael Saar, busca-se desvendar a complexa teia de desejos, identidade e relações pessoais. Ela nos ajuda a entender como os sujeitos de desejos se movem em um mundo que constantemente os convida a olhar para dentro de si mesmos e a buscar sua verdade, sua autenticidade e sua fidelidade consigo mesmos e com seus parceiros, também oferece uma visão aprofundada da experiência humana, em que o amor e o desejo se entrelaçam com a busca incessante pela completude e autenticidade.

2. 1 A VOLTA

Após as prévias análises do que é Infidelidade por alguns autores, agora vamos nos desdobrar na análise de fato de cada informação que foi mostrada no curta metragem "Depois De Tudo", de Rafael de Saar (2008), objetivando traçar aspectos que convergem aos autores.

Nos atentamos aqui para as cenas iniciais, as quais nos mostram Nildo Parente cozinhando com pressa, deixando transparecer sua ansiedade, executando a tarefa sob uma pressão entre cuidados com a aparência. Tudo ocorre sob uma meia-luz,

como se a visibilidade total pudesse revelar mais do que Nildo Parente quisesse. Foucault (1999) argumenta que o poder é mais eficaz quando operado através de formas sutis de vigilância. A visibilidade torna-se uma ferramenta para a construção de normatividades, em que corpos que se alinham com as normas hegemônicas são constantemente vistos e celebrados, enquanto aqueles que divergem são invisibilizados ou patologizados (Foucault, 1999).

Percebemos isso sob a captura fílmica da imagem 01 de forma nebulosa. Moraes e Figueira-Borges (2024, p. 09) “A escolha da sequência inicial é algo a ser notado por ter escolhido a parte noturna para que pudesse acontecer o encontro romântico”, ou seja, o corpo gay é algo que precisa permanecer oculto da sociedade. Essa lógica fomenta uma hierarquia social de corpos, influenciada por parâmetros de raça, gênero, sexualidade e classe (Foucault, 1999). As sociedades modernas utilizam esses regimes de visibilidade para manter uma ordem social, conforme descrito por Foucault (1999), em que o desvio é percebido como uma ameaça que deve ser vigiada ou corrigida e “significa uma adaptação e harmonia dos instrumentos que se encarregam de vigiar o comportamento cotidiano das pessoas, sua identidade, atividade, gestos aparentemente sem importância” (Foucault, 1999, p. 98).

Imagens: 1 (01m: 53s); 2 (01m: 58s); 3 (02m: 06s).

Nildo Parente preparando o jantar, enquanto Ney Matogrosso sai da sua casa.



Fonte: Depois de Tudo (Saar, 2008).

Na imagem 02 e 03, observamos Nildo Parente e Ney Matogrosso⁴, aqui atentamos para as características de um homem já idoso, que mora sozinho. A idade passa a ser um objeto importante para nossa análise, pois remete a uma bagagem

⁴ Optamos por utilizar a nomeação dos nomes reais de cada ator (Ney Matogrosso e Nildo Parente), dado que no curta-metragem não há menção de seus nomes fictícios.

cultural diferente, visto que, para Foucault (1999), à época, lugar e cultura podem influenciar nas escolhas de vida do sujeito, sendo essa um fator que também pode aprisioná-lo. Foucault (1996, p. 10) escreve em: A ordem do discurso, que “Existe em nossa sociedade outro princípio de exclusão: não, mas a interdição, mas uma separação e uma rejeição”. Moraes e Figueira-Borges (2024, p. 10), destacam que “Apesar da sociedade compreender a existência das práticas homoafetivas, ainda assim ela não é tolerada como um ato natural afetivo”. E quando remetemos a épocas cada vez mais distantes, há um regresso maior de exclusão do sujeito homossexual (Foucault, 1996).

Em Ordem do Discurso, Foucault (1996, p. 9) destaca:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito [...]

Logo após o título do filme ser mostrado, é notado uma certa mudança de música sonora do curta-metragem, na imagem 03 um novo sujeito-personagem é inserido no curta-metragem – saindo de sua casa – aqui percebemos que os dois tem um compromisso à noite. Caminhando pelo corredor, Ney Matogrosso, surge, deixando seu lar e sua família. Enquanto Nildo Parente, que já tinha sido apresentado anteriormente, continua sincronicamente cozinhando, começa a passar a mão pelo cabelo lançando a mesma ansiedade de início por aguardar pelo encontro romântico preparado por ele.

Na cena seguinte, descobrimos o motivo da ansiedade do sujeito-personagem que estava cozinhando, o novo (Ney Matogrosso) que antes era apenas um homem caminhando em um corredor, agora é apresentado por inteiro visualmente, é um homem também idoso e que já conhece Nildo Parente.

Imagens: 4 (02m: 28s); 5 (03m: 17s) 6 (03m: 49s).

Ney Matogrosso chega na casa de Nildo Parente.



Fonte: Depois de Tudo (Saar, 2008).

A relação entre os dois personagens começa a ser caracterizada a partir do momento em que a interação entre os dois iniciam com: o olhar, o toque e o cheiro (Foucault, 1988). Na imagem 04, após percorrer o caminho, Ney Matogrosso adentra no mesmo ambiente de Nildo Parente sem nenhuma hesitação, batida na porta ou permissão prévia do morador – o que mostra uma abertura de intimidade construída e sólida – com um toque na fechadura Ney Matogrosso abre a porta sozinho e encontra com Nildo Parente na cozinha, sem nenhum cumprimento, os dois trocam palavras justificando a demora por não ter finalizado a janta.

A relação dos sujeito-personagens vai deixando claro que é uma prática comum Nildo Parente esperar por Ney Matogrosso em determinadas datas, tanto que dispensa as saudações iniciais pela grande intimidade. Nildo Parente, personagem que já estava cozinhando, pede para que Ney Matogrosso experimentasse o feijão, nos segundos seguintes o personagem do Ney Matogrosso faz contato com o cabelo e a nuca de Nildo Parente com um toque expondo a vulnerabilidade de cuidado que ele tem em apreciar as pequenas mudanças de um corte de cabelo feito por Nildo Parente. Essa troca de afeto revela “o toque que transmite segurança” Figueira-Borges (2018, p. 61).

2. 2 DEPOIS DA ESPERA

A troca de cenário é uma parte importante para entender a evolução dos personagens, assim, deixando para trás a simplicidade da cozinha residencial e adentrando em um quarto. Nesse novo espaço, as cenas tornam-se mais íntimas e reveladoras. Na imagem 07, a cena do quarto inicia-se com Ney Matogrosso deitado

na cama ao lado de Nildo Parente para assistir ao filme "Quando Voam as Cegonhas", dirigido por Mikhail Kalatozov (1957).

Quando Voam as Cegonhas, é um filme soviético de 1957 dirigido por Mikhail Kalatozov. O enredo gira em torno de um casal hetéro apaixonado, Veronika e Boris, que são separados pela Segunda Guerra Mundial. Boris vai para a frente de batalha, enquanto Veronika fica em Moscou, enfrentando as dificuldades e traumas da guerra. A história explora temas de amor, distância, perda e resiliência em tempos de conflito, destacando a devastação pessoal causada pela guerra. O filme é aclamado pela sua cinematografia inovadora e emocionantes atuações, sendo uma das obras-primas do cinema russo.

Segundo as palavras de Nildo Parente, essa é a décima vez que eles assistem a esse filme: – Deve ser a décima vez que a gente vê esse filme, né?

Imagens: 7 (05m: 08s); 8 (05m: 47s); 9 (06m: 31s).
O casal vai para o quarto assistir ao filme.



Fonte: Depois de Tudo (Saar, 2008).

É importante ressaltar que há uma intercalação dos cortes de cenas entre Nildo Parente com Ney Matogrosso e as cenas do filme ao qual eles assistem. A cada novo avanço do toque no corpo um do outro, produzindo uma nova sensação, o corte acontece para o filme exibido na televisão, causando o efeito de sincronia (Bernardet, 2012). O filme em segundo plano é o sentimento que o casal reprisa, não somente uma vez, mas uma segunda vez, terceira vez... são anos de uma mesma sensação.

Na imagem 08, temos sincronicamente a cena do filme "Quando Voam as Cegonhas", mostrando Veronika correndo, procurando por Boris em sua volta da guerra. Em um primeiro momento, o filme que eles assistem destaca a interdiscursividade entre o antigo e o atual, mostrando a saudade que o casal enfrenta pela dificuldade de se manterem juntos à distância (Marques; Nunes, 2021).

É interessante observar o que Marques e Nunes (2021), apontam: a reflexão sobre a questão do discurso ser ao mesmo tempo "velho e novo" (Marques; Nunes, p. 08), especialmente dentro do escopo da análise discursiva, pois sugere que todo discurso atual carrega vestígios de discursos passados, incorporando e reinterpretando elementos já ditos, ou seja, cada enunciado, portanto, é um palimpsesto de vozes pretéritas que se fazem presentes na contemporaneidade de maneira implícita ou explícita.

O discurso, para Proença (2009), portanto, é um campo de disputas e continuidades, onde o "novo" está sempre em relação com o "velho", ampliando e ressignificando seus significados:

Nenhum discurso é absolutamente novo e todo discurso é, de alguma forma, novo. Nenhum discurso é absolutamente novo, porque, ao vir à luz, se serve de uma língua, de ideias e de valores já dados, nos quais se apoia. Todo discurso é, de alguma forma, novo, porque, para vir à luz, deve ser portador de uma informação ou de uma intenção nova, pois, caso contrário, seria dispensável (Proença, 2009, p. 37).

O conceito de intertextualidade nos permite entender a afirmação de que nenhum discurso é absolutamente novo e de que todo discurso é, de alguma forma, novo, todo ato de linguagem se enraíza em um contexto histórico, social e cultural preexistente, dessa forma, cada enunciação é constituída por elementos advindos de discursos anteriores, refletindo e refratando ideias, valores e convenções estabelecidas (Proença, 2009).

A palavra está sempre carregada das vozes sociais do passado, ilustrando que nenhum discurso surge em um vácuo, ou seja, os enunciados dependem de uma língua comum, enquanto "Os textos mantêm vínculos entre si pela intertextualidade e pela interdiscursividade [...]" (Proença, p. 38), repleta de significados compartilhados que já existiam antes da formação do novo discurso, ao utilizar palavras, frases e estruturas sintáticas, o locutor inevitavelmente se conecta a essa cadeia preexistente de significados (Proença, 2009).

Ao mesmo tempo, é fundamental reconhecer que todo discurso possui um grau de novidade (Marques; Nunes, 2021). É esse elemento inovador que justifica e valida o ato de comunicação. Barthes (1977), sugere que a prática do significante é o que transforma o texto em algo único, mesmo que o vocabulário e as normas de sintaxe sejam herdados, a combinação específica dessas unidades expressivas, juntamente

com a intenção comunicativa do locutor, é o que confere originalidade ao discurso.

Quanto a interdiscursividade, Marques e Nunes (2021) esclarece que é um conceito central na Análise do Discurso Materialista, esta noção se refere à influência de diferentes discursos na formação de qualquer enunciado ou texto, em outras palavras, ao produzir um discurso, o sujeito não está apenas expressando ideias individuais, mas também está sendo moldado por discursos anteriores e por outros discursos que coexistem em seu engendramento histórico e ideológico.

Entendemos o motivo de ser um filme tão reprisado por Nildo Parente e Ney Matogrosso, pois é refletido o mesmo sentimento do casal, pensando na saudade, a separação e a incerteza se irão ficar juntos ou não, estes são discursos que percorrem no curta-metragem e faz um intertexto ao filme Quando Voam as Cegonhas, Marques e Nunes (2021, p. 09) infere essa prática “nenhum texto é inédito em sua totalidade, pois apresenta outros textos em sua composição, estejam eles explicitados no novo texto ou não, reformulados ou referenciados para atender às expectativas dos sujeitos” podendo assim, trazer todos esses sentimentos não inéditos para dentro do curta-metragem. O filme na íntegra, conta a história de Veronika (Tatyana Samoylova) e Boris (Aleksy Batalov), um jovem casal apaixonado que é tragicamente separado pela eclosão da Segunda Guerra Mundial. Boris se alista como voluntário no exército e é enviado para a linha de frente, deixando Veronika para lidar com as dificuldades e os horrores que a guerra traz para aqueles que permanecem na cidade. Percebemos que neste breve resumo da trama, é criada uma linha subliminar.

Se voltarmos atrás um pouco, recordaremos dos fatos postulados por Foucault (2005) sobre o “discurso-histórico” anteriormente mencionados, como a idade do casal por virem de uma época onde a homossexualidade não era uma pauta para ter direitos, era apenas vivida nos becos e manifestada de forma oculta à sociedade. Pelas palavras de Foucault (2005, p. 48):

Há também sociedades nas quais a vida privada é dotada de grande valor, onde cuidadosamente e protegida e organizada, onde constitui o centro de referência das condutas e um dos princípios de sua valorização – é o que parece, o caso das classes burguesas nos países ocidentais.

E o casamento era uma obrigação, assim como o alistamento. Por outro lado, no filme, Veronika fica à mercê da solidão, incerteza e vulnerabilidade, sem saber se Boris volta vivo ou morto da guerra, se terá chance de um futuro junto ao seu amor.

Nildo Parente, em sua vida solitária, é o espelho de Veronika. Por viver sozinho, tem que lidar com toda essa incerteza se seu companheiro voltará, pois não há uma convivência concretizada.

Na imagem 09, a intercalada fílmica se volta ao casal Nildo Parente e Ney Matogrosso, com o avanço de intimidade entre eles, o beijo, o toque em partes íntimas, os dedos deslizando no corpo, os pés se entrelaçando, tudo isso na tentativa de intensificar a sensação de pertencimento um ao outro, mesmo que isso se torne uma verdade momentânea (Figueira-Borges, 2018).

Imagens: 10 (06m 59s); 11 (07m: 41s); 12 (07m: 47s).
O beijo, o abraço e o sexo.



Fonte: Depois de Tudo (Saar, 2008).

No caso deste breve estudo sobre o espelhamento da relação de Nildo Parente e Ney Matogrosso ao filme assistido por eles, percebemos o discurso ditando o lugar do casal. O casamento que Ney Matogrosso vive, é uma sentença que ele deve viver, mas isso não o fez abrir mão do seu sentimento homoafetivo. Foucault (1996, p. 11), elucida como o discurso exclui um sujeito da sociedade “na Europa a palavra do louco não era ouvida, ou então, se era ouvida, era sequer escutada como uma palavra de verdade”. Visto que no discurso, um homem pode oferecer de mais precioso é a sua palavra, o homem que tenha sua masculinidade comprometida, perde sua voz, seu respeito (Albuquerque-Junior, 2010). Percebemos então, que Ney Matogrosso se integra a um casamento heteronormativo para permanecer perante a sociedade que o rodeia, com um escudo, algo que o protege da descriminalização e todo o preconceito que rodeia em um romance homossexual (Albuquerque-Junior, 2010). A tentativa de não perder a sua voz, ele aventura-se fora de seu casamento alimentando o romance com Nildo Parente.

Andrade (2010), em seu relato, exprime como o indivíduo sustenta a norma

padrão social de heteronormatividade, para não ser refém do próprio sistema, e quando o sujeito não se adequa, surge a homofobia, de fato, ela funciona como um meio para expressar e reforçar sistemas de exclusão e hierarquização que visam manter desigualdades maiores e mais abrangentes sexuais. Esses sistemas são construídos para garantir que certas formas de variância sejam punidas, o que, por sua vez, sustenta a ordem social estabelecida.

Ney Matogrosso, ao esconder sua relação com Nildo Parente, assume o medo de perder sua postura masculina, ao qual existe toda a característica do “macho” descrita por Albuquerque-Junior (2010), a voz grossa, andar engessado, descuido com os cuidados da pele. Mas aqui, estabelecemos o conceito de “perder a sua voz”, pois quando Ney Matogrosso se adequa ao discurso do seu momento histórico, ao qual dois homens mantendo uma relação amorosa o faz perder seus privilégios masculinos, o direito a opinar, o poder de ter todas as garantias que um homem “macho” possui, ele assume o temor da perda de poder.

Ora, a homofobia aponta justamente para os preconceitos androcêntricos e misóginos, porque a concepção da homossexualidade corrente no senso comum afirma que homossexuais (masculinos, no caso) são homens que abdicam da posição “naturalmente” superior dos homens (fortes, ativos, dominantes) para adotarem a posição feminina, supostamente inferior (Andrade, p. 54, 2010).

Segundo essa perspectiva, os homossexuais seriam homens que renunciam à posição considerada “naturalmente” superior dos homens e assumem a posição feminina, que seria vista como inferior, dessa forma, não apenas a heterossexualidade masculina ocupa uma posição central, mas ela também é colocada no patamar mais elevado das relações de poder (Andrade, 2010; Foucault, 1976).

2. 3 A ESPERA

A noite termina e algumas intercaladas entre o casal homoafetivo acontecem ainda com o filme reprisado “Quando Voam as Cegonhas”, aqui é importante destacar o último *frame* do filme, na imagem 13, que acontece enquanto Nildo Parente e Ney Matogrosso adormecem, produzindo o discurso sobre o que Nildo sente a cada noite finalizada por ter que se despedir posteriormente e novamente enfrentar sua solidão. O uso de iluminação natural e sombreamento também contribui significativamente

para o clima do filme reprisado por eles. A luz e as sombras são usadas para refletir os estados emocionais dos personagens, como na devastadora cena que termina o filme em que Veronika caminha pelas ruas bombardeadas de Moscou, simbolizando a destruição tanto externa quanto interna que ela enfrenta (Bernardet, 2012).

Foucault (2008) destaca que os discursos não apenas refletem a realidade, mas também participam ativamente na sua construção. A espera que Nildo Parente enfrenta por Ney Matogrosso durante toda uma vida é percebida como uma das formas que o discurso estrutura a relação entre os personagens, o silenciamento do relacionamento, a tentativa de ter um sentimento que passe despercebido dentro da sociedade são construções que passam a funcionar dentro de regimes de verdade, em que certos discursos são privilegiados e outros marginalizados (Foucault, 1999). O sujeito que Nildo Parente se tornou hoje é o resultado das suas batalhas, conforme Milanez (2011, p. 26) diz: “A experiência dessas relações é vivida pelo sujeito, que toma o discurso como a constituição de um lugar no qual poderá enfrentar a si mesmo”.

Logo, compreender o discurso é compreender os mecanismos de poder que os sustentam (Foucault, 1996). A relação entre os dois é um resultado da época, foram moldados pelo tempo em que os dois jamais teriam uma chance de construir um casamento juntos. Desse modo, o discurso influi na maneira como os indivíduos percebem e interagem com o mundo ao seu redor (Foucault, 2008).

Imagens: 13 (07m: 51s); 14 (08m: 15s); 15 (08m: 45s).
Após o amanhecer, o casal se levanta.



Fonte: Depois de Tudo (Saar, 2008).

Na imagem 14, Ney Matogrosso acorda e desliga a televisão, percebemos o olhar cuidadoso com Nildo Parente, o toque sutil. Figueira-Borges (2018, p. 61) remarca que “nos curtas metragens, há a instauração de um fio muito tênue e, ao

mesmo tempo, difícil de romper entre amizade e amor. Mas dizer que uma não pode existir sem a outra é reduzir essas duas modalidades de efetividade em sua potência". A proposta deste curta-metragem é de fato mostrar o cotidiano do casal homoafetivo, que põe a existência da sua relação amorosa em períodos breves e curtos de encontros às escondidas, mas, no discurso, vamos mais a fundo. Desde o início, os dois transitam na interação que ora permite uma visão clara da sua relação e outrora há uma camada sobre a relação amorosa que camufla em amizade entre dois homens adultos (Figueira-Borges, 2018).

Quando menos esperamos, a cama está vazia na imagem 15, toda a espera de Nildo Parente pela volta de Ney Matogrosso passa a retornar aos poucos, conforme se constrói a relação dos dois, vai ficando claro que essa rotina não é nova. O discurso novamente aprisiona os corpos na história (Figueira-Borges, 2018). Silenciosamente, mostra quanto o discurso marca os corpos "na busca da verdade que os compõem em relação ao sujeito, que ocupa um lugar específico em um tempo determinado" (Milanez, 2011, p. 26).

2. 4 DEPOIS DA DESPEDIDA

O curta-metragem "Depois De Tudo" é um retrato sensível e realista da não-aceitação da sociedade em relação aos casais homoafetivos, sendo um recorte do moralismo de uma época no período em que ocorre o relacionamento entre Nildo Parente e Ney Matogrosso, aprisionando os dois sujeitos aqui retratados. Essa solidificação da relação foi a causa do comodismo. Dar-se-á entender que, mesmo em fases mais avançadas da vida, em que a estabilidade deveria ser uma conquista, as barreiras sociais ainda impõem desafios enormes para aqueles que vivem fora das normas heteronormativas. Mas, mesmo assim, Ney Matogrosso encontra formas de se desprender da prisão interna em que vive e explora a infidelidade construindo sua relação marginalizada com Nildo Parente.

Cól (2018, p. 59) discute essa ideia:

A história, por sua vez, está calcada numa memória coletiva, dos acontecimentos presentes e passados, ou seja, todo filme além de ter uma diegese, também reproduz a história de como nos comportamos hoje, de como o homossexual é visto e aceito ou não pela sociedade na qual o filme se desenvolve e como as relações homoafetivas são vistas atualmente [...].

Segundo Foucault (2005), a sexualidade é um dos principais domínios onde o poder é exercido, regulado e contestado “Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (Foucault, 1988, p. 11). Percebemos aqui o poder do discurso novamente perpassado pelo poder que regula a vivência de Nildo Parente e Ney Matogrosso, cristalizando a relação em algo que jamais deveria ser exposto. As práticas sexuais são constantemente vigiadas e disciplinadas, não apenas pelas instituições, como a Igreja e o Estado, mas também através de normas sociais internalizadas pelos indivíduos (Foucault, 2005). A infidelidade, ao romper com o contrato monogâmico, expõe a fragilidade dessas normas e revela a complexidade das relações de poder nas quais Nildo Parente e Ney Matogrosso então inseridos (Foucault, 2005).

Foucault (2005) afirma que "cuidar de si" é uma prática que requer disciplina, reflexão e autonomia. Não se trata apenas de indulgência ou hedonismo, mas de um comprometimento genuíno com o próprio crescimento e bem-estar. Quando observamos esse “cuidar de si” no curta-metragem, passamos a entender a infidelidade de Ney Matogrosso como uma fuga, que encontrou uma maneira de afirmar sua identidade e liberdade pessoal que tanto foi aprisionada na história. Em vez de ser somente um ato egoísta, pode entender-se como uma necessidade de não suprimir os próprios desejos e vivenciar a liberdade individual mesmo dentro do contexto de um relacionamento amoroso (Foucault, 2005).

Imagens: 16 (09m: 15s); 17 (09m: 22s); 18 (09m: 25s).
Ney Matogrosso e Nildo Parente se despedem.



Fonte: Depois de Tudo (Saar, 2008).

Na imagem 16, Ney Matogrosso está pronto para partir logo de manhã, enquanto Nildo Parente demonstra-se reflexivo. Na sequência 17, ele é questionado

sobre a sua volta, mas claramente não há dias certos para que eles possam se encontrar, há sempre uma grande incerteza que Nildo Parente deverá enfrentar nos próximos dias.

Em circunstâncias reveladoras, Ney Matogrosso confessa que não sabe quando poderá retornar, percebemos no discurso a vigilância, pois as coisas na casa dele não vão bem, há indícios de que suas saídas para ver Nildo Parente é algo que incomoda em sua família, mas ainda assim ele voltará, é uma vontade dos dois, o desejo de ter uma identidade se realiza quando Ney Matogrosso está com Nildo Parente. Foucault (2006), em suas reflexões sobre "A Hermenêutica do Sujeito", descreve a importância de não trair a si mesmo: Cuidar de si implica que cada um estabeleça uma relação com sua própria identidade em que seus desejos sejam reconhecidos e respeitados, em oposição a uma conformidade cega às normas impostas do social. Em outras palavras, essa prática se sustenta na valorização e no respeito pelos próprios desejos e aspirações, o que fornece uma base sólida para Ney Matogrosso fortalecer seu papel na busca pela autonomia de sua identidade sexual (Foucault, 2006; 1996).

Para tanto, analisando toda a complexidade de Ney Matogrosso, negar o próprio desejo, segundo Foucault (2005), é uma forma de submeter-se às normas e estruturas de poder que visam controlar o indivíduo. Para Foucault (2005), o desejo é, assim, um campo de batalha no qual a autonomia pessoal e a submissão ao controle social se confrontam. Ao endossar a repressão do desejo, o indivíduo participa na perpetuação dessas estruturas de poder, traindo sua própria natureza e capacidade de agir livremente, por tanto depois da despedida de Ney Matogrosso, haverá A VOLTA. (Foucault, 2005).

Imagens: 19 (10m: 13s); 20 (10m: 27s); e 21 (10m: 43s).
Depois da despedida, Nildo Parente observa a solidão.



Fonte: Depois de Tudo (Saar, 2008).

A última fala antes do beijo e do abraço de despedida é carregada de emoção, refletindo a intensidade do momento. Ney Matogrosso se afasta devagar, simbolizando a perda e a saudade que seguirão ambos personagens. Nildo Parente, por sua vez, permanece em cena, exibindo uma expressão marcada pela tristeza e pela melancolia, possivelmente relembrando os momentos compartilhados e lamentando a separação. Na imagem 21, expressa um interior onde Nildo se encontra, sentado à espera de algo, como se voltasse a faltar algo naquele momento. Em termos discursivos, podemos pensar na segregação do corpo gay (Foucault, 2005). Existe um exterior fora da janela em que Nildo Parente observa, mas ao mesmo tempo é algo intocável para a sua relação com Ney Matogrosso. Conforme Foucault (2005) discorre, entendemos a força que separa os dois e aprisionam:

Se o desenvolvimento dos aparelhos de Estado garantiu a manutenção das relações de produção, os rudimentos de anátomo e de biopolítica agiram no nível dos processos econômicos, do seu desenrolar, das forças que estão em ação em tais processos e o sustentam; operam, também, como fatores de segregação e hierarquização social, agindo sobre as forças respectivas tanto de uns como de outros, garantindo relações de dominação e efeitos de hegemonia; o ajustamento da acumulação dos homens à expansão das forças produtivas e a repartição diferencial do lucro foram, em parte, tornados possíveis pelo exercício do biopoder com suas forças e procedimentos múltiplos (Foucault, 2005, p. 154).

Foucault (2005) argumenta, portanto, que essas categorizações são formas de biopoder, que não apenas regulam os atos sexuais, mas também produzem sujeitos conforme as normas estabelecidas. Esses mecanismos de poder perpetuam-se através de instituições, discursos e práticas cotidianas que mantêm a vigilância e o controle dos corpos e dos desejos (Foucault, 2005).

Esses são os contornos enunciativos que trazem o discurso para além, pontuamos que a escolha de "Lágrimas Negras" de Gal Costa, não é acidental. A canção, conhecida por sua profundidade emocional, embala a cena com um lamento musical que ecoa os sentimentos dos sujeito-personagens. O contraste entre a partida de Ney Matogrosso e a permanência de Nildo Parente intensifica a dramaticidade do momento, reforçando a ideia de que, mesmo depois de tudo, da distância física, a conexão emocional permanecerá forte e presente até um próximo encontro (Moraes; Figueira-Borges, 2024).

O curta-metragem "Depois De Tudo" narra a história de um casal gay adulto, que mantém seu relacionamento em segredo devido às circunstâncias da época, discurso e poder, forçando Ney Matogrosso a ter uma vida dupla que oscila entre a heteroafetividade (demandada pela ordem social) e a homoafetividade (demarcada e possibilitada pela traição). O enredo evidencia os desafios emocionais e a solidão que Nildo Parente enfrenta quando Ney Matogrosso vai embora, mesmo após momentos de olhar, toque e cheiro para transmitir seus afetos. O curta-metragem traz questões em que muitos casais homoafetivos enfrentam, especialmente em contextos onde a sociedade ainda não aceita plenamente a diversidade de relacionamentos.

São destacadas as diversas relações humanas, como a infidelidade, a busca da felicidade e as complexidades emocionais que desempenham papéis fundamentais na vida dos personagens, as perspectivas filosóficas e as narrativas pessoais revelam o quão multifacetado é a experiência humana, relacionamentos e fidelidade (Moraes; Figueira-Borges, 2024).

A análise utiliza-se dos conceitos de Foucault (1984, 1988, 1996, 1998, 1999, 2005, 2006, 2008), para explorar como a sociedade influencia o corpo gay e aprisiona historicamente a maneira como os indivíduos percebem e vivenciam sua sexualidade e desejos. Além disso, o curta-metragem "Depois de Tudo," dirigido por Rafael Saar, é apresentado como uma narrativa que permite investigar a infidelidade no contexto de um relacionamento homoafetivo ao qual Ney Matogrosso, na busca por expressar sua identidade, apegar-se aos "cuidar de si", revelando a infidelidade como uma fuga.

No caso específico de "Depois de Tudo", a infidelidade pode ser interpretada como uma forma de escapar das limitações impostas pela estrutura social e dos relacionamentos que não permitem a plena expressão da identidade e do desejo (Foucault, 2005). Este ato de "fuga" representa um esforço para negociar e reconfigurar as fronteiras do que é socialmente aceitável, permitindo à personagem uma renegociação de sua própria existência dentro das normas sociais impostas aos sujeitos (Foucault, 2005).

3 PÔR DO SOL EM DIAS NUBLADOS

O curta-metragem Pôr do Sol em Dias Nublados, de Eduardo Martins (2020), mostra o início do relacionamento de Leonardo (interpretado por Marcos Junior) e Felipe (interpretado por Gabriel Frassetto), que nos leva a compreender a relação

homoafetiva contemporânea em sua livre expressão. O personagem Leonardo é lançado em um discurso que nunca esteve em um relacionamento afetivo e que desconhece o sentido de amor na prática. Por ser mais jovem, exhibe seus vários pensamentos sobre a vida, ele enxerga a vida através de metáforas e sempre questiona Felipe sobre seu histórico de relacionamentos passados. Por outro lado, Felipe é um personagem representado como o mais velho da relação, mas mostra certa inexperiência seguida de insegurança.

O início de um relacionamento entre duas pessoas, Foucault (1999) delinea o significado de corpo, e quando dois corpos se encontram, não se trata apenas de um contato físico, mas de um encontro histórico e social, onde as potências de cada sujeito são funcionais e confrontadas. Esses encontros são carregados de significados que transcendem o visível, mas perceptível no discurso do sujeito, imersos nas teias das relações discursivas de poder e das experiências vividas (Foucault, 2006).

Os corpos interagem em um campo onde cada encontro há uma subjetividade e intenções, é uma incidência entre diferentes perspectivas e experiências de vida, em muitos casos, um dos envolvidos pode ter um passado vasto, enquanto o outro pode estar enfrentando pela primeira vez um estado de afetividade, uma descoberta de si mesmo.

Este contraste de bagagens emocionais pode desencadear divergências na forma de encarar o contrato monogâmico e os limites no relacionamento. No caso exemplificado, Leonardo, sem experiência prévia de amor e relações, possui uma visão poética da vida, enxergando-a através de um simbolismo em que atribui uma evolução. Seu questionamento constante e abordagem poética são formas de compreensão do seu próprio sujeito.

Em seu artigo "O corpo em Foucault" Mendes (2006, p. 168) destaca:

Para Foucault, o corpo é ao mesmo tempo uma massa, um invólucro, uma superfície que se mantém ao longo da história. Sintetizando, pode-se dizer que, para Foucault, o corpo é um ente, composto por carne, ossos, órgãos e membros, isto é, matéria, literalmente um ícus físico e concreto. Essa matéria física não é inerte, sem vida, mas sim uma superfície moldável, transformável, remodelável por técnicas disciplinares e de biopolítica. Com isso, o corpo é um ente - com sua propriedade de "ser" -, que sofre a ação das relações de poder que compõem tecnologias políticas específicas e históricas.²

Dessa forma, não vamos aqui entender o corpo apenas como um objeto biológico, mas como uma construção social, repleta de significados atribuídos por contextos históricos e políticos (Mendes, 2006). Ao reconhecer a pluralidade e a historicidade dos encontros entre corpos, abre-se a compreensão para a infinidade de possibilidades e transformações que essas interações podem gerar.

Por outro lado, Felipe, com mais vivência em relacionamentos, carrega consigo a bagagem de suas experiências anteriores. No entanto, essa vivência não apenas traz aprendizados, mas também moldou uma constituição mais controladora e impositiva. O corpo aqui é observado em seus enfrentamentos, interações no cotidiano e o desejo de controlar o novo relacionamento, estabelecer regras, exigir posicionamentos antes mesmo de consolidar a seriedade da relação, o que revela uma postura possivelmente possessiva e dominadora. E mesmo que o relacionamento de Leonardo e Felipe tenha sido o resultado de uma “busca por algo”, ainda assim a diferença de experiências e a forma como cada pessoa lida com o início de um relacionamento podem impactar a maneira como regras, expectativas e limites são estabelecidos.

Foucault (1999) argumenta que a busca pela completude do corpo se insere numa rede complexa de discursos históricos que variam de acordo com o contexto social, econômico e cultural. Na antiguidade clássica, por exemplo, Foucault (1999) fala sobre as práticas ascéticas e a valorização do corpo atlético que indicavam uma forma de completude vinculada à disciplina pessoal e ao ideal de perfeição física. Em contraste, a modernidade traz à tona a medicalização do corpo, em que a completude é frequentemente simbolizada pela conformidade a normas de saúde e bem-estar estabelecidas, inclusive pela busca do “outro” (Foucault, 1999).

Percebemos, na modernidade, a busca pela completude se manifestando sob novas formas, frequentemente mediada por tecnologias digitais e redes sociais (Milanez, 2013). Tais ferramentas criam novos espaços e possibilidades para a formação de vínculos, também geram disjunções e novas formas de ruptura pela hiperconectividade (Milanez, 2013).

3. 1 A COMPLETUDE

Na imagem 22, as cenas iniciais do curta-metragem *Pôr do Sol* em Dias Nublados, dirigido por Eduardo Martins (2020), é um Plano Geral (PG), uma

abordagem que se destaca pela abrangência da cena, focalizando muito mais o ambiente ao redor do que os personagens. Esta técnica oferece ao espectador uma compreensão mais completa do contexto em que a ação ocorre, permitindo que ele aprecie detalhes que poderiam ser negligenciados em planos mais fechados (Bernardet, 2012).

Neste mesmo plano, percebemos Felipe estacionado e buzinando, aguardando dentro do seu carro azul por Leonardo. A cena é um tipo *date* ao qual aos poucos o relacionamento fluiu até chegar na intimidade de um poder buscar o outro sem muito arroteio. Notamos isso claramente na fala de Leonardo – você costuma chegar buzinando assim na casa dos caras que você pega?

Para entender melhor em qual estágio a relação entre os personagens está, podemos fazer um pequeno destaque para o termo “peguete” utilizado por Leonardo, que se enquadra como um termo subjetivo ao qual tem um significado “pegar” um ao outro, mas sem estabelecer um laço de afetividade, constitui-se por ter um desejo sexual, mas não emocional. No entanto, não há uma regra clara de que este “pega e não se apegua” não possa evoluir para uma relação exclusiva.

Apurou-se dessa abordagem, entre o Plano Geral (PG) e o uso do termo “peguete” na fala de Leonardo, concepções de um relacionamento ainda em estágio amplo, no início da criação de afeto, proporcionando um ambiente para troca de conhecimentos, necessário para o avanço do relacionamento moderno (Bernardet, 2012).

Imagens: 22 (00m: 31s); 23 (00m: 52s); 24 (00m: 57s).
Felipe vai buscar Leonardo em sua casa.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

Na cena subsequente, imagem 23, temos um recorte para um plano de *close-up*, com a intencionalidade de introduzir a imagem de Felipe (Bernardet, 2012). Observamos a preocupação ao detalhar apenas o reflexo dele por um retrovisor

dentro do carro, o *zoom* mostra seus olhos (Bernardet, 2012). Nos atentamos aqui para entender a proporção dessas harmonias, o discurso neste recorte proporciona a ideia de um homem introspectivo, caracterizado pela docilidade (decorrente da prática disciplinar) da primeira aparição. Foucault (1996, p. 36), traz “A disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras”. Este traço de personalidade, muitas vezes associado à autodisciplina e à contemplação, sugere uma profundidade de pensamento que vai além das superficialidades cotidianas. Essa regulação não só limita, mas também orienta o discurso em direção a uma identidade preestabelecida, constantemente reafirmada através da aplicação e reatualização dessas regras (Foucault, 1996). A timidez na imagem, fixando somente os olhos de Felipe, nesse contexto, não é vista como uma fraqueza, mas como uma manifestação de uma vida interior rica e complexa, em que o silêncio é um reflexo da construção discursiva do sujeito.

Posto isso, colocamos o *frame* da imagem 24, Felipe e Leonardo estão dispostos em cena que nos permite analisar Leonardo, que assume uma postura submissa em alguns momentos com a cabeça baixa ao entrar no carro de Felipe. Os dois trocam um cumprimento informal, trocam beijos passageiros, demonstrando certa intimidade afetiva. Em seguida, Felipe responde à pergunta de Leonardo (feita cena da imagem 22) dizendo que não buzina na porta dos caras que ele pega, somente na de Leonardo.

Imagens: 25 (01m: 36s); 26 (01m: 47s); 27 (02m: 07s).
Felipe leva Leonardo para o estacionamento à noite.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

Tomamos a materialidade da imagem 25, tendo já analisado as nuances do tipo de relacionamento que existe entre os Felipe e Leonardo. Podemos entender que

se trata de um início de namoro, não muito consolidado, talvez possamos até avaliar como frágil, sem acontecimentos fortes que testem ou reforcem a relação entre eles. Neste caso, o recorte da cena traz o casal em um estacionamento público, sobre um terraço, que proporciona uma visão em segundo plano ampla em que são visíveis os prédios ao fundo em uma penumbra do início da noite (Bernardet, 2012). Leonardo avança no rumo de Felipe fora do carro, enquanto puxa assunto, mas Felipe distrai-se com o celular colocando-o em modo avião, para que o sinal telefônico seja desativado e as possíveis ligações ou chegada de mensagens sejam anuladas.

O comportamento de Felipe evidencia as articulações entre privacidade e transparência na era digital. Buscamos entender essa tentativa de desviar a atenção de Felipe, ocultando a sua vida de busca pelo “outro” com ações diárias que, através do uso do celular, propicia essa vida dupla, assim, estamos novamente de frente com as dinâmicas de poder que moldam as escolhas e comportamentos do sujeito (Foucault, 1996).

Após essa interação, Leonardo volta-se na imagem 26 para questões metafóricas. Nesta cena, observamos os personagens caminhando pela técnica dita por Bernardet (2012) como Plano Geral para o guarda-corpo do estacionamento. O diálogo entre o casal se desenvolve a partir da pergunta de Leonardo – Se você fosse um animal, qual animal você seria?

Felipe idealiza um pássaro, pois segundo a explicação do personagem, o pássaro é um animal que voa, traz uma sensação de liberdade e não precisa de muito esforço para chegar na fase adulta, diferentemente da borboleta que, para chegar a voar, tem que passar por todo um processo isolado e solitário e só então pode experimentar a sensação de liberdade ao voar. Esta visão, no entanto, pode ser analisada sob a ótica de Foucault (1999, p. 19) “privação pura e simples da liberdade — nunca funcionaram sem certos complementos punitivos”, Felipe preza pela liberdade do pássaro, mas se sente preso.

Foucault (1999, p. 107), ao propor que a sociedade moderna esteja imersa em um "sistema de vigilância e punição" diz, portanto que é necessário controlar e codificar todas essas práticas ilícitas. É preciso que as infrações sejam bem definidas e punidas com segurança” que controla a consciência e o comportamento dos indivíduos desde cedo. Interpretando culturalmente dessa maneira, Felipe toma a borboleta como um caminho complexo e árduo para conseguir uma identidade de liberdade. A borboleta, sendo diferente do pássaro que atinge a fase adulta sem

esforço aparente, passa a ser entendida como um processo doloroso e solitário, análogo à condição humana em sua subjetividade. Foucault (1999) menciona que os indivíduos passam por um "regime de disciplinamento", em que o isolamento e a introspecção são formas de moldar a subjetividade. Em "Vigiar e Punir", Foucault analisa como as instituições sociais - escolas, hospitais, prisões - utilizam a disciplina para controlar e reformar os corpos e mentes dos indivíduos, refletindo o processo transformador e solitário da borboleta na metáforização de Felipe, sendo ele não adepto dessa jornada.

Novamente, abrimos espaço para as técnicas do cinema com o uso do close-up, na imagem 27, o curta-metragem faz um recorte do espaço, dispondo de uma imagem com foco total aos personagens (no caso o Felipe), que aprofundou o seu discurso, analisando como o pássaro o daria muito mais liberdade do que fazer o percurso da borboleta. Entretanto, não se valendo apenas desta percepção de mundo, Felipe, ao ser questionado que um pássaro poderia ser preso em uma gaiola, exprime uma identidade subjetiva a ele, dando espaço em nossa análise discursiva da construção dele. A ideia de ser preso vai muito além de ser preso fisicamente. Foucault (1999) argumenta que a prisão física é apenas uma manifestação de um controle muito mais profundo, que se estende à mente e à subjetividade do indivíduo.

Foucault (1999) pontua que o encarceramento é uma forma de disciplinar e normatizar comportamentos, criando uma "alma" submissa que é moldada pelas condições da prisão. Esta analogia pode ser expandida para entender como a identidade do pássaro é construída dentro da gaiola. O seu espaço de existência é confinado e suas possibilidades de ação são severamente limitadas. O discurso de Felipe demonstra o seu medo de ser aprisionado dentro de um círculo afetivo-social ao qual moldam suas práticas, sua dupla busca pelo "outro" determina sua liberdade, mesmo que isso seja feito de forma oculta da sociedade (Foucault, 1999).

Imagens: 28 (03m: 18s); 29 (03m: 21s); 30 (03m: 45s).
O casal forma metáforas sobre a liberdade.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

Na sequência, imagem 28, 29 e 30: Felipe e Leonardo finalizam a reflexão sobre os possíveis animais que poderiam ser, notavelmente uma metáfora de como eles se sentem em relação ao relacionamento aposto, livre? Ou preso? O que o relacionamento monogâmico pode ser, além de uma forma do discurso se manifestar na prática social, delimitando como as relações devem-se configurar? Não vamos nos debruçar sobre uma análise conclusiva e moralista, aqui pretendemos ater a um ponto específico, a ausência de satisfação de Felipe, que sempre demonstra a busca por uma liberdade e, ao mesmo tempo, por algo que possa preenchê-lo de algo, em outras palavras, o motivo de Felipe procurar um caminho menos doloroso para alcançar a sensação de liberdade e completude.

Isso tem problemáticas que saltam do campo da identidade para como o discurso chega em Felipe carregado de poder, Foucault (1984, p. 243) sinaliza:

Isto quer dizer também que o poder não é da ordem do consentimento; ele não é, em si mesmo, renúncia a uma liberdade, transferência de direito, poder de todos e de cada um delegado a alguns (o que não impede que o consentimento possa ser uma condição para que a relação de poder exista e se mantenha); a relação de poder pode ser o efeito de um consentimento anterior ou permanente; ela não é, em sua própria natureza, a manifestação de um consenso.

Em “Sujeito e o Poder”, Foucault (1984) sugere que o poder não é simplesmente uma questão de renúncia à liberdade, transferência de direitos, ou à delegação de poder de todos para alguns. Embora o consentimento possa ser uma condição para que a relação de poder exista e se mantenha, a relação de poder em si pode resultar de um consentimento prévio ou contínuo, sem ser, em sua essência, a manifestação de um consenso. Observamos Felipe sendo regido pelo discurso e, mesmo não tendo consciência, ele expressa essa insatisfação identitária. Em outras

palavras, o poder pode existir e operar independentemente de um acordo formal ou explícito entre as partes envolvidas e pode ser sustentado por múltiplas dinâmicas que vão além do mero consentimento.

O que gostaríamos de esclarecer aqui quanto ao desejo de liberdade do Felipe, que para conseguir minimamente essa realização, age com trapaça. Quando Felipe entra em um relacionamento, ele busca por uma sensação de complementaridade, todos os percursos da subjetividade entre os dois sujeito-personagens são postos a interação. No entanto, Felipe exige fidelidade sexual, fidelidade da afetividade para com Leonardo, mas utiliza a ocultação do seu desacordo, a trapaça, para que Leonardo não saiba que ele permanece disponível e na busca por novas experiências que continue abastecendo a sua complementação identitária. Mas para entendermos o conceito exposto de “trapaça” amarrado a Felipe, é necessário entender o modelo de relacionamento em que eles estão inseridos.

Foucault (1984) ao tratar sobre o matrimônio, no contexto da poligamia, observa que o prazer era, em muitos casos, distribuído entre vários parceiros, constituindo uma rede de relações complexas que, por sua vez, podiam diluir o controle e a normatização dos prazeres individuais, esse estado de poligamia permitia uma diversidade maior na expressão do prazer sexual, ainda que muitas vezes dentro de estruturas hierárquicas fixas que subordinavam direitos e deveres a questão de poder e posse.

Com a ascensão do estado de monogamia, especialmente no contexto ocidental, houve uma reconfiguração das normas e expectativas sobre o prazer sexual. Foucault (1984) aponta que a monogamia trouxe consigo um tipo de controle mais rigoroso sobre a sexualidade e os prazeres individuais, engendrando uma moralização da vida sexual que procurava subordinar o prazer ao dever matrimonial, esse controle é exercido não só através de instituições religiosas e legais, mas também pelo discurso médico e psicológico, que patologiza e normatiza comportamentos tidos como desviantes.

No que diz respeito a relação monogâmica:

[...] nessa situação estritamente monogâmica, o homem se verá proibido de ir buscar qualquer outra forma de prazer que seja, fora daquele que deve ter com sua esposa legítima; e esse mesmo prazer colocará um número considerável de problemas, já que o objetivo das relações sexuais não deve estar na volúpia, mas na procriação: em torno desta temática central, toda

uma interrogação muito estrita se desenvolverá a propósito do estatuto dos prazeres na relação conjugal (Foucault, 2009, p.184 *apud* Filho, p. 20, 2018).

Foucault (1984) ao discutir a relação monogâmica cristã, aponta que esta estrutura não possui um espírito conciliador que combine a questão conjugal relacional com o prazer. Em sua crítica, Foucault observa que a problematização não surge da prática poligâmica, mas sim da imposição da monogamia. Enquanto Filho (2018) argumenta que essa obrigação monogâmica não visa ligar a qualidade da relação conjugal à intensidade do prazer e à diversidade dos parceiros; pelo contrário, busca dissociar, tanto quanto possível, a constância de uma única relação conjugal da busca pelo prazer.

Segundo Foucault (1984), isso cria um cenário onde a monogamia se torna um dever e o prazer passa a ser algo a ser regulado e controlado, ao invés de ser parte integrante e harmoniosa da vida conjugal, a imposição cristã de uma única relação conjugal constante acaba por desassociar a sexualidade do prazer e a amarra à função reprodutiva e ao controle moral, restringindo assim a liberdade individual e a pluralidade das experiências humanas.

As esposas eram vistas sob seu status jurídico sexual, onde toda força de sua atividade sexual deveria se manter na relação exclusiva com seu marido. Era imposta a ela o dever de garantir os herdeiros e uma descendência feliz. Em relação ao esposo nenhum tipo de relação sexual lhe era proibida (Filho, p. 21, 2018).

Filho (2018), pontua que o marido, embora legalmente impedido de contrair outro casamento simultâneo, não enfrentava as mesmas restrições em termos de relações sexuais extraconjugais, a permissividade cultural e legal em relação às infidelidades masculinas derivava, em parte, de uma estrutura patriarcal que privilegiava os direitos e desejos dos homens. Essa disparidade revela que o casamento consolidava uma forma de controle sobre a sexualidade feminina, enquanto a masculina gozava de maior liberdade e tolerância social para suas ações fora do matrimônio.

Esta breve reflexão sobre o matrimônio poligâmico e monogâmico, não é uma totalidade das possibilidades de surgimentos de modelos dos relacionamentos. Quando trazemos essas disparidades para a contemporaneidade em que Felipe e Leonardo estão inseridos, os modelos de relacionamentos são eficientemente

distintos do recorte histórico que Fialho (2018) trabalha em suas análises baseadas nem Foucault (1984).

Se resgatarmos o termo “peguete” podemos idealizar a relativização da relação de Felipe e Leonardo, talvez seja uma espécie de teste *drive* de convívio matrimonial, em que os envolvidos possam vivenciar com antecedência o olhar, o toque e o cheiro (Utim; Moraes; Figueira-Borges, 2020).

No entanto, mesmo sendo uma relação ainda em desenvolvimento de Felipe e Leonardo, existe um consenso, um combinado, os traços de um relacionamento monogâmico, não como o descrito por Filho (2018) e Foucault (1984), suas características são marcadas pela contemporaneidade, ou seja, a exclusividade sexual e o afeto tem que ser direcionamento somente aos sujeitos de dentro da relação. O que não ocorre com exatidão pela parte de Felipe, que busca por uma liberdade sexual e identitária, mas não abre mão da relação monogâmica com Leonardo e para que haja a sua interação com outros corpos, Felipe encontra na trapaça uma forma de tentar atingir seus desejos, exigindo a proibição de Leonardo quanto a busca de outros parceiros sexuais e afetuosos, enquanto ele mesmo exerce essa busca sem que Leonardo soubesse, agindo pelas costas de seu companheiro.

Foucault (1984, p. 243) traz para essa discussão, como o poder age:

Ele é um conjunto de ações sobre ações possíveis; ele opera sobre o campo de possibilidade onde se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos; ele incita, induz, desvia, facilita ou torna mais difícil, amplia ou limita, toma mais ou menos provável; no limite, ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos, e o quanto eles agem ou são suscetíveis de agir. Uma ação sobre ações.

Essa perspectiva foucaultiana (1984) redefine o poder como algo que não apenas proíbe ou restringe, mas que também induz, desvia, facilita ou dificulta as opções disponíveis para os indivíduos. O poder, segundo Foucault (1984), opera principalmente através da produção de normas e saberes que influenciam os comportamentos e as ações das pessoas, oferecendo modos específicos de ser e agir. Voltando-se novamente ao Felipe, o discurso social impõe a ele determinada conduta desejada, notavelmente é algo consciente, perceptível a ele. Neste sentido, pode-se dizer que:

Sob o nome de crimes com delitos, são sempre julgados corretamente os objetos jurídicos definidos pelo Código. Porém julgam-se também as paixões,

os instintos, as anomalias, as enfermidades, as inaptações, os efeitos de meio ambiente ou de hereditariedade. Punem-se as agressões, mas, por meio delas, as agressividades, as violações e, ao mesmo tempo, as perversões, os assassinatos que são, também, impulsos e desejos. Dir-se-ia que não são eles que são julgados; se são invocados, é para explicar os fatos a serem julgados e determinar até que ponto a vontade do réu estava envolvida no crime. Resposta insuficiente, pois são as sombras que se escondem por trás dos elementos da causa, que são, na realidade, julgadas e punidas. Julgadas mediante recurso às “circunstâncias atenuantes”, que introduzem no veredicto não apenas elementos “circunstanciais” do ato, mas coisa bem diversa, juridicamente não codificável: o conhecimento do criminoso, a apreciação que dele se faz, o que se pode saber sobre suas relações entre ele, seu passado e o crime, e o que se pode esperar dele no futuro (Foucault, 1999, p. 21).

Foucault (1999) traz esta perspectiva de que ao julgar os crimes, julga-se também as paixões, os desejos que existem no sujeito. Foucault (1999) coloca em evidência como as estruturas de poder se insinuam nos processos de subjetivação, moldando-os segundo os interesses da ordem social dominante. Assim, o crime não é apenas um ato contra a lei, mas uma transgressão contra um conjunto normativo de desejos e paixões que a sociedade precisa regular para manter sua estrutura de poder (Foucault, 1999).

Imagens: 31 (04m: 14s); 32 (04m: 17s); 33 (04m: 35s).
Felipe e Leonardo se encontram novamente.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

A imagem 31 nos mostra que Felipe e Leonardo encontram-se novamente, mas em um ambiente diferente do anterior, proporcionalmente romântico, é um exemplo clássico de como o cinema utiliza elementos visuais e auditivos para reforçar a narrativa emocional. Nesse recorte, nota-se a escolha técnica de focar no casal como plano principal da imagem, o que direciona a atenção do espectador para a relação entre os dois personagens. O fundo do cenário, característico de um café com luzes amarelas, não é um mero detalhe. Esse ambiente foi selecionado estrategicamente

para transmitir sensações de conforto e acolhimento, elementos fundamentais para intensificar a conexão emocional que a cena pretende estabelecer.

As luzes amarelas, por exemplo, são frequentemente usadas no cinema para criar uma atmosfera de intimidade e aconchego, contrastando com iluminação fria ou demasiadamente brilhante, que poderia sugerir estranheza ou desconforto (Bernardet, 2012). Além disso, o café como local de encontro possui uma conotação cultural de lugar de conversa e troca, reforçando a ideia de um reencontro significativo e positivo entre os personagens (Bernardet, 2012).

Antes mesmo de iniciar a conversa entre Felipe e Leonardo, na imagem 32, temos o auxílio da técnica *close-up*, focalizando nos pés trêmulos de Felipe, demonstrando ansiedade. No contexto de uma análise discursiva das audiovisuais, o *close-up* dos pés trêmulos é uma forma de encurtar narrativa que permite a externalização de emoções internas (Milanez, 2019; Bernardet, 2012). Isso reiteradamente sobrepõe o espaço diegético com a interioridade do Felipe, proporcionando uma conexão imediata e visceral com o público. Mitry (1997), em suas considerações sobre a estética do cinema, observa que a essência da fotogenia reside na revelação do invisível através do visível, o que é precisamente alcançado com o *close-up* (Bernardet, 2012). A imagem dos pés trêmulos serve como uma metonímia para o desespero e o nervosismo de Felipe, encapsulando um momento de tensão interna que prepara o espectador para a profundidade emocional da interação subsequente.

Dadas as condições postas pelas cenas anteriores, inicia-se um diálogo entre Felipe e Leonardo na imagem 33, quando Felipe recebe uma mensagem, justificando o conteúdo da mensagem, ele salienta que é sua mãe, que o comunica que ele ficará só em casa, pois a família dele partiu para o sítio da avó. Sozinho em casa, Felipe faz o convite a Leonardo para aproveitar a casa vazia. Por outro lado, Leonardo o questiona – Então eu posso ir lá, mas só quando sua mãe não está... ela não gosta?

Esta pergunta subentende uma hierarquia de aceitação e controle, onde as opiniões da mãe de Felipe possuem um peso significativo nas decisões relacionais de Felipe. No entanto, Felipe esclarece que não mantém relacionamentos de longo prazo dizendo – Eles não ficam muito...

Dessa forma, Felipe impõe uma regra de introduzir seus parceiros à família apenas quando o relacionamento se torna mais sério e concreto. Essa prática explicita a utilização de estratégias discursivas para evitar conflitos desnecessários e apego

por parte da mãe. É uma manifestação do poder familiar no controle sobre as relações afetivas e demonstra como as normas e expectativas familiares influenciam as escolhas pessoais de Felipe, ou seja, por ele sentir que a família tem interesse nas relações afetivas, isso se torna uma pressão para escolher um companheiro a altura das expectativas (Foucault, 1999).

Leonardo passa a olhar diretamente para Felipe e torna a questioná-lo (se a mãe de Felipe já conheceu algum “peguete” dele), e Felipe responde que já conheceu alguns ex-namorados dele, mas Leonardo insiste em suas análises, perguntando algo considerado por ele mais profundo (se Felipe ama algum ex-namorado dele), e Felipe responde que já amou, e que não ama mais, Leonardo então fala que Felipe na verdade nunca os amou, pois: – O amor não morre, ele se transforma, um amor romântico se transforma em um amor de amigos. Felipe devolve o mesmo questionamento a Leonardo (se já namorou), Leonardo responde que não, e Felipe faz a observação de que Leonardo fala de amor como se já tivesse vivido um.

Leonardo, ao questionar Felipe sobre suas experiências amorosas, está tentando validar sua própria perspectiva sobre o amor. É evidente que Felipe teve relacionamentos no passado, e ao afirmar que (não ama mais) seus ex-namorados, ele estabelece uma distinção clara entre o amor vivido anteriormente e seu estado emocional atual. Através da resposta de Felipe, percebemos que ele enxerga o amor como algo que pode cessar completamente, talvez se extinguindo com o fim do relacionamento.

Trazendo o recorte das falas dos personagens, Leonardo contrapõe a visão de Felipe argumentando que o amor não morre, ele se transforma. Essa perspectiva sugere uma visão mais contínua da afetividade (Barthes, 1984). Em vez de definir o amor como algo que termina, Leonardo propõe que ele simplesmente mude de formato – de um amor romântico para um amor de amigos, por exemplo.

A resposta defensiva de Felipe (você fala de amor como se já tivesse vivido um), desponta uma tentativa de questionar a autoridade de Leonardo sobre o assunto. Ao afirmar isso, Felipe está essencialmente dizendo que a experiência direta é necessária para uma compreensão verdadeira do amor. Em outras palavras, essa assertividade demonstra uma intenção de invalidar a opinião de Leonardo, baseando-se na suposição de que a falta de experiência impede uma visão legítima e autêntica sobre o amor.

Imagens: 34 (06m: 26s); 35 (06m: 46s); 36 (07m: 07s).
Felipe convida Leonardo para ir a sua casa.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

Na imagem 34, Leonardo aparece adentrando na casa de Felipe, posto em frente a um quadro. Ele observa a arte, uma tela pintada em aquarelas que ilustra uma selva africana. A pintura nitidamente mostra uma girafa fêmea e seu filhote, ambos centralizados em primeiro plano. Árvores enormes compõem o segundo plano, onde se vê também uma poeira intensa que embaça o restante do plano secundário, exceto pelo sol, que brilha com um amarelo intenso no fundo do quadro assinado por Felipe. A cena recorta efeitos de sentidos singulares, pois Leonardo admira a obra como se estivesse olhando para dentro do próprio Felipe. As escolhas artísticas de Felipe na pintura, como os animais e a força natural dos elementos, podem simbolizar aspectos de sua própria vida e personalidade. Leonardo, ao fixar o olhar na tela, não apenas vê a imagem, mas também busca entender as mensagens subjacentes e a essência de Felipe.

Na sequência, a materialidade da imagem 35, captura o gesto de Felipe estendendo a mão para que Leonardo a segure, convidando-o a entrar em seu quarto. Este ato, embora simples, marca o discurso do poder, segurar a mão de outro, especialmente ao adentrar em um espaço privado e pessoal, há um gesto de acolhimento e de convite para a intimidade. Do ponto de vista da análise discursiva cinematográfica de Bernardet (1994), a ação não é apenas um movimento físico, mas um momento de construção narrativa que reflete e constrói a relação entre os personagens, demonstrando a transição de um espaço público para um espaço de intimidade e privacidade.

A representação erótica na imagem 36 entre Felipe e Leonardo é nitidamente destacada pela iluminação azulada que envolve o cenário do quarto. A escolha dessa luz confere um tom de mistério e profundidade à cena, criando um ambiente íntimo e

refletindo um clima de sensualidade. A composição visual utiliza enquadramentos que enfatizam a interação dos personagens com Leonardo, ainda de calça, sentado sobre Felipe, que está deitado na cama. Essa disposição não só intensifica a carga erótica da imagem, mas também ressalta um aspecto de dominação e submissão (Barthes, 1984).

O enquadramento dos corpos de Felipe e Leonardo com um campo cego, leva a um erotismo, mas não de uma forma explícita, aqui trazemos Barthes (1984, p. 88) para conceituar a imagem erótica da pornográfica:

A presença (a dinâmica) desse campo cego é, penso eu, o que distingue a foto erótica da foto pornográfica. A pornográfica representa, costumeiramente, o sexo, faz dele um objeto imóvel (um fetiche), incensado como um deus que não sai de seu nicho; para mim, não há *punctum* algum na imagem pornográfica; quando muito ela me diverte [...]

A imagem pornográfica, ao objetificar o sexo de maneira direta e explícita, tende a eliminar esse campo cego. Barthes (1984) aponta que, na pornografia, o sexo é representado de forma imóvel, transformando-se num fetiche distante e intocável. Essa falta de espaço para a subjetividade do espectador, para Barthes (1984), impede a emergência do *punctum* (uma autodescoberta), tornando a imagem mais estética do que emocionalmente tocante. Em vez de provocar uma resposta profunda, a pornografia muitas vezes se limita a um nível superficial de diversão ou entretenimento visual.

Do outro lado, temos a imagem erótica:

A foto erótica, ao contrário (o que é a sua própria condição), não faz do sexo um objeto central; ela pode muito bem não mostrá-lo; ela leva o espectador para fora de seu enquadramento, e é nisso que essa foto me anima e eu a animo. O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para “o resto” da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados (Barthes, 1984, p. 88-89).

O que torna uma foto erótica verdadeiramente animadora é sua capacidade de levar o observador a um campo além do que é visível, imbuindo o olhar com uma dimensão extracampo sutil. Esse conceito, o *punctum*, é um termo cunhado por Barthes (1984) que descreve a qualidade de uma imagem que capta a atenção de maneira intensa e pessoal. O *punctum* representa uma espécie de extracampo, como

se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela oferece visualmente. Não se trata apenas de sugerir “o resto” da nudez de uma prática erótica específica, mas de capturar a essência absoluta de um ser, onde alma e corpo se entrelaçam de maneira indissociável.

O jogo de câmera é um elemento crucial na construção das audiovisualidades. A transição entre ângulos, começando com um beijo intenso, confere à cena uma dinâmica fluida e envolvente (Bernardet, 2012). A técnica de esmaecer a imagem de um ângulo e reaparecer em outro cria uma continuidade que mantém a atenção, imerso no momento sem quebrar a tensão erótica (Barthes, 1984). Esse recurso também pode gerar diversas acepções, como a privacidade do momento íntimo compartilhado entre Felipe e Leonardo ou até a ideia de um tempo suspenso no qual o desejo predomina, se desenvolve e acontece com as mudanças de posições (Barthes, 1984).

Barthes (1984) argumenta que esses elementos visuais são fundamentais para a construção e interpretação dos discursos presentes nas imagens. A manipulação da luz pode criar atmosferas, destacar ou ocultar figuras e estabelecer uma hierarquia entre os elementos da cena. Da mesma forma, o enquadramento direciona o olhar do espectador selecionando o que deve ser visto e o que fica à margem, moldando assim as relações de poder e intimidade na imagem (Bernardet, 2012).

Dito isso, retornemos a Felipe e Leonardo, em que é evidenciado cenas de erotismo, explorando a relação que há entre eles.

Imagens: 37 (07m: 11s); 38 (07m: 18s); 39 (07m: 24s).
Felipe e Leonardo vão para o quarto.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

Na seleção de imagens acima, encontra-se o fragmento 37, que retrata o casal em um beijo intenso, com Leonardo posicionado por cima, evidenciando uma

dinâmica de controle nas trocas de afeto e erotização. É importante enfatizar que Leonardo é moldado pelo seu próprio discurso durante todo tempo, como um corpo novo e sem experiência, embora exercite o erotismo com uma notável dominância (Barthes, 1984). Ele sempre deixa claro que sua vivência, concentrada em encontros anteriores, não havia até então despertado o sentimento de amor. Essa representação discursiva sobre Leonardo que, apesar de inexperiente, demonstra uma capacidade subjetiva para influenciar a dimensão emocional e sexual de suas interações, um aspecto que pode ser interpretado como uma expressão de autodescoberta.

As trocas de afetos, os toques avançam, o discurso se molda nas cenas entre Leonardo e Felipe através da materialização dos corpos, o desejo recíproco que existe entre os dois. Na imagem 38, Leonardo é retratado por cima em uma posição de dominância. Há uma ênfase nas partes desnudas que, de costas, revelam o contorno de suas nádegas. O uso do campo cego evidencia suas curvas masculinas, mas a coberta estrategicamente oculta as partes mais eróticas do corpo.

Essa representação alterna entre o corpo e o toque, uma interpelação subjetiva que sugere uma prática e o sujeito que entrega seu corpo ao toque. A alternância de posições e a linha tênue entre a revelação e ocultação de certas partes do corpo trabalham juntas para criar um discurso de completude entre Leonardo e Felipe.

Imagens: 40 (06m: 49s); 41 (07m: 31s); 42 (07m: 40s).
A câmera foca nas pinturas de Felipe.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

Antes de abordarmos a ideia de completude, retornaremos à análise dos quadros apresentados nas imagens 40, 41 e 42. À medida que Felipe e Leonardo se entregam a um momento de erotismo, na ausência dos pais de Felipe, a profundidade crescente da cena de sexo é destacada pela câmera que alterna closes nas telas pintadas por Felipe. Na imagem 41, vemos uma pintura de uma flor branca

acorrentada. À medida que a cena se intensifica, a câmera se aproxima lentamente, com o som da respiração ofegante do casal ao fundo, culminando na imagem 42, onde observamos um corpo totalmente aberto, revelando os órgãos internos com o coração ao centro, circundado por uma vegetação que invade o corpo pintado na tela. A maneira como são intercalados com a cena de intimidade entre Felipe e Leonardo compõe uma estreita ligação entre a arte pintada e a experiência emocional dos personagens. A flor acorrentada na imagem 41 simboliza a repressão e a busca por romper a subjetividade de Felipe, talvez possamos pegar as palavras de Milanez (2013, p. 382) “O grande processo de ruptura - e não se trata de contradição, mas de ruptura e de corrosão do sujeito até chegar ao ponto de dividi-lo”, que descreve a dessubjetivação onde há uma transformação de sua identidade através de um discurso de ruptura da subjetivação, que implicada em dois campos discursivos antagônicos: o religioso e o sadomasoquista. Inicialmente, segundo Milanez (2013) Dolores se mostra acomodada em um discurso religioso que a define e a limita dentro da moralidade católica, este discurso constrói uma "santidade" que permeia sua subjetivação e regula suas ações e comportamentos (Milanez, 2013). O corpo de Dolores é, portanto, um corpo disciplinado e conformado pelos preceitos religiosos que integram seu cotidiano, Milanez (2013, p. 383) diz “a maneira delicada de tratar desse tipo de domínio da sexualidade não estava em acordo com o sujeito sobre o qual ela tinha se criado e se desenvolvido enquanto mulher adulta”. Ao conhecer o Sir, contudo, Dolores é introduzida em um novo campo de significação: o sadomasoquista, este encontro inicia um processo de dessubjetivação de seu antigo eu, marcado pela santidade católica para a re-subjetivação em um novo campo de práticas e discursos que envolvem submissão e prazer (Milanez, 2013).

Dolores começa a experimentar formas de existência que anteriormente seriam inaceitáveis, redimensionando sua corporeidade e percepção de si mesma. Mas aqui, não estamos falando da autoaceitação da sexualidade de Felipe e sim da sua busca por uma completude esperada por outro, o corpo de Felipe por si só passa a ser algo incompleto, enquanto o corpo ilustrado aberto na imagem 42, com um coração exposto e vegetação circundante pode representar uma entrega total e a conexão íntima entre Felipe e Leonardo, bem como a abertura que Felipe existe pela vontade de ser completo. Assim a entrega dos dois reflete essa completude momentânea de Felipe.

3. 2 A INCOMPLETUDE

Vejamos bem, podemos tomar o sujeito de Felipe e toda sua construção de subjetividades e o local que o seu corpo está inserido socialmente para tentarmos entender a necessidade de busca por alguém e sua insegurança. Observamos até o momento que Felipe tem uma construção social moldada como um homem adulto, que mora com seus pais e não consegue manter relacionamentos duradouros. Em suas conversas ele demonstra uma obsessão por uma liberdade, mas liberdade do que?

Voltamos a pegar um trecho de Milanez (2013, p. 377) “Ao aceitar deslocar-se do lugar de virgem para se sentir desejada, ela se coloca individualmente, submetendo-se à análise de técnicas desconhecidas por ela, mas que ela crê que levariam a ela mesma”, a mesma Dolores que Milanez (2013) descreve é passível da busca por algo, aos 42 anos, mesmo ela tendo todo um sujeito construído socialmente. Dolores ainda sente o desejo de romper a sua subjetividade para continuar a sua construção de identidade, é o que falta, é o que a incompleta. Felipe ao se pôr diante do seu “eu”, formado por relacionamentos frustrados, desloca-se do seu lugar de ser *desejante*, que busca encontrar sua identidade cômputo, enfrenta um discurso internalizado de que fracassa sempre como na fala “eles nunca ficam por muito tempo”, com isso, fica posto que o momento de subjetivação atual será um ciclo rompido o obrigando a buscar por um novo ciclo.

A diferença fundamental entre Dolores de Milanez (2013) e Felipe reside na direção do movimento de busca: a mulher olha para dentro, embora utilizando técnicas externas. Felipe olha para fora, na esperança de que uma construção identitária interpessoal resolva suas questões internas. Em ambos os casos, há um desejo de transformação e de encontrar um sentido mais profundo de ser, mas os métodos e direções dessas buscas diferem sensivelmente.

Tanto a Dolores quanto Felipe estão em busca de uma reconexão com partes de si mesmos, que se acreditam ausentes, ocultas ou melhor, esmagadas pelo discurso que eles estão inseridos. Seja através da autoanálise ou da busca por um outro, ambos demonstram as diversas maneiras pelas quais os sujeitos modernos tentam construir e reconstruir suas identidades.

Imagens: 43 (08m: 51s); 44 (08m: 53s); 45 (09m: 01s).
O casal resolve ir a uma festa.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

A experiência em um ambiente com influência de outras pessoas não é algo seguro para Felipe. Nas próximas imagens, fizemos um recorte do curta-metragem explorando outros lugares para encontros, nesta cena, percebemos Felipe e Leonardo em uma festa. Marcado por luzes coloridas, os dois entram de mãos dadas buscando pela amiga de Leonardo que os aguardava. Não nos estenderemos ao vínculo de amizade de Leonardo com Luiza ainda, mas retomaremos isso mais a frente.

Vamos aqui dar a devida importância na sequência de imagens 43, 44, quando um conhecido de Leonardo aproxima dele, ignorando a presença de Felipe, o sujeito cumprimenta com um beijo no rosto, tocando seu rosto com uma das mãos. Na imagem 45, temos o *close-up* nas mãos dadas do casal protagonistas, quando percebemos Felipe inquieto, na tentativa de soltar a mão de Leonardo.

Este recorte de imagens revela-nos a insegurança de Felipe ao ser confrontado com interações sociais que não são mediadas ou controladas por ele. A atitude de Felipe ao tentar soltar a mão de Leonardo demonstra seu desconforto e a possível percepção de ser ignorado ou excluído na dinâmica social da festa. A presença de luzes coloridas e a atmosfera festiva contrastam com a tensão interna sentida por Felipe, ressaltando o conflito entre a externalidade vibrante do cenário e o tumulto emocional interno de Felipe.

O ciúme de Felipe é explícito, Leonardo trata aquela interação da forma mais espontânea possível, sem demonstrar interesse ou dar abertura para flertes com o conhecido, mas Felipe não consegue segurar sua insegurança. Mesmo que muitas das vezes ele tenha tido atitudes que poderiam levantar suspeitas de possíveis ruptura do contrato posto na relação monogâmica que os dois alimentam, ainda assim, para

ele, aquela atitude foi demais, o que o faz tomar a atitude de soltar a mão de Leonardo e sair correndo para fora da festa.

Essa dinâmica se intensifica pelo fato de que, em diversos momentos, Felipe tem comportamentos que poderiam levantar suspeitas sobre a sua própria fidelidade. Para Foucault (1999), aqui, estamos lidando com uma forma de controle emocional, em que Felipe se sente constantemente vigiado e também vigilante, internalizando as normas e regulando a si próprio e a Leonardo. Esta vigilância constante se torna insuportável no momento em que ele percebe algo que vai contra o que esperava, buscando imediatamente escapar da situação de sofrimento que sua leitura da interação impôs a ele.

Trazendo as ideias de Foucault (1999), a insegurança de Felipe não deriva apenas de um medo irracional de infidelidade; ela é alimentada pela internalização de normas sociais e expectativas sobre a exclusividade sexual e afetiva nas relações monogâmicas. Esse contrato implícito, segundo Foucault (1999), é uma forma de biopoder, no qual a sociedade exerce controle sobre os corpos e as relações pessoais através da normatização do comportamento monogâmico.

Por outro lado, a própria suspeita de Felipe sobre suas ações que poderiam ser vistas como indicativos de infidelidade reforça a ideia Foucault (1998) de que os indivíduos estão constantemente se auto-reprimindo e se policiando para corresponder aos padrões estabelecidos, “esquema de uma restrita fidelidade monogâmica, ideal de castidade rigorosa” (Foucault, 1998, p. 217). Esta auto-vigilância faz com que Felipe projete suas próprias inseguranças e a falta de controle percebida sobre sua relação ao reagir de maneira exagerada à interação de Leonardo.

Essas normas são tão profundamente enraizadas que os indivíduos se tornam guardiões de sua própria conduta, ajustando suas ações e pensamentos para evitar a desaprovação social. Em *Vigiar e Punir*, “O poder se exerce [...] mais do que se possui” (Foucault, 1999, p. 23), sugere ele, destacando o caráter difuso e insidioso do poder nas relações sociais.

Imagens: 46 (09m: 47s); 47 (09m: 49s); 48 (10m: 15s).
Felipe surta de ciúmes.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

Buscamos fazer uma análise da imagem 46 acima, observa-se a utilização de diversos recursos audiovisuais que contribuem para a construção de uma cena tensa e carregada de emoção. Após Felipe sair correndo do local da festa, ele para em meio a rua. Primeiramente, o comportamento de Felipe é evidenciado por sua linguagem corporal; ele está ofegante, com os ombros subindo e descendo vigorosamente, o que indica uma ansiedade intensa ou um ataque de pânico. Na imagem 47, Felipe se põe de forma agressiva, quando seus punhos se tencionam com a mão fechada. A escolha de enquadrá-lo de frente para a câmera, com o olhar direcionado ao chão, sugere um estado de confusão.

O detalhe do cabelo caindo sobre os olhos, deixando apenas um visível, serve para destacar a tensão e o tumulto interno que Felipe está experienciando. A cinematografia usa esse elemento visual para obscurecer parcialmente seu rosto, criando um sentido de mistério e destacando suas emoções conflitantes.

Ou seja, todo esse movimento recortado dos punhos cerrados de Felipe, com as mãos fechadas, são um símbolo claro de sua agressão contida, de uma reação defensiva. Esses elementos combinados – a respiração pesada, a postura agressiva e as expressões faciais parcialmente ocultas – colaboram para criar uma cena psicologicamente carregada, enfatizando a crise emocional de Felipe e a incerteza de Leonardo.

Além disso, Leonardo se aproxima lentamente por trás de Felipe, denotando incerteza e preocupação. Sua cautela ao se aproximar é um indicativo de que ele percebe o estado alterado de Felipe, mas não compreende inteiramente a situação.

Posto as descrições do nosso recorte audiovisual, temos dicotomias diferentes colocadas pela visão do casal. Felipe e Leonardo entram em discussão por ciúmes no

meio da rua sobre o *flerte* que o sujeito deu a Leonardo, mas não correspondido. Felipe questiona Leonardo sobre suas ações durante a festa, onde Leonardo esteve com ele, mas acabou "*flertando* com outro homem". Leonardo, por sua vez, responde que não tem nenhuma aliança no dedo, sugerindo que formalmente não estão comprometidos e ainda afirma que respeita Felipe, argumentando que a percepção de Felipe está distorcida, dado que um cumprimento com beijo no rosto não indica flerte.

Foucault (2008) argumenta que o poder e o conhecimento estão interligados e que os discursos são incorporados em práticas sociais que normalizam certas verdades e comportamentos. Cól (2018, p. 55) atribui "Quando pensamos na posição desse sujeito dentro da ordem desse discurso fílmico, vemos que eles estão em uma camada social politizada", nesta situação, vemos como os personagens navegam os discursos de relacionamento e fidelidade. Felipe parece operar sob uma "verdade" que associa gestos de afeto, como beijos no rosto, ao flerte e, portanto, à traição ou falta de compromisso. Leonardo, ao contrário, invoca outro regime de verdade, onde a ausência de uma aliança simboliza a inexistência de um vínculo formal que exige exclusividade, enquanto gestos culturais de afeto não implicam necessariamente em flerte.

A análise de Foucault (2008) em "A Arqueologia do Saber", nos permite perceber que a luta entre Felipe e Leonardo é uma disputa de significados e práticas discursivas que normalizam tipos específicos de conduta em relacionamentos íntimos. Leonardo desafia a construção discursiva de Felipe, sugerindo que sua percepção é uma construção social específica que não se aplica universalmente. Para Foucault (2008), os indivíduos estão constantemente negociando os significados e as regras das interações sociais dentro dos quadros de poder e conhecimento de sua época.

A imagem 48 traz à tona um momento de intensa emoção, onde Felipe é retratado em um surto furioso, gritando alto e causando uma explosão em sua expressão: "AAAAAAAAAAA". Logo após, Leonardo intervém, tentando acalmá-lo com palavras de respeito e entendimento, sugerindo que tais incidentes em festas são comuns e, portanto, não deveriam ser motivo de grande preocupação. Felipe, por sua vez, justifica seu comportamento com o argumento de que sua mente está confusa, levando-o a interpretar erroneamente as interações ao seu redor, como por exemplo, o que ele percebeu como um flerte entre Leonardo e outro homem e que, na realidade, era apenas um cumprimento entre conhecidos.

Imagens: 49 (11m: 17s); 50 (11m: 33s); 51 (11m: 42s).
Leonardo acalma Felipe.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

Na imagem 49, observamos a continuidade da aproximação de Leonardo a Felipe, numa postura que visa, evidentemente, a pacificação invadindo o espaço pessoal de Felipe e abraçando-o por trás. Foucault (1999), em sua análise sobre o poder e as relações sociais, sugere que o poder não apenas reprime, mas também produz realidades. Nesse sentido, o abraço de Leonardo reflete uma tentativa de instaurar uma nova ordem no relacionamento entre os dois, inserindo-se numa subversão das dinâmicas de poder vigentes até então (Foucault, 1999).

No recorte 50, Felipe revela que sua mãe o chamava de "perverso" durante sua infância. Foucault (1999) argumenta que os discursos têm um papel fundamental na constituição da identidade dos sujeitos. Ao ser constantemente etiquetado como "perverso", Felipe internalizou essa designação, fazendo com que ela permeasse e formatasse sua identidade até a vida adulta. Esse rótulo, imposto pela figura materna, constitui um discurso que molda o modo como ele se enxerga e interage com o mundo ao seu redor. Foucault (1999) diz que não cabe à analítica do poder partir de um sujeito constituído, mas de considerar o indivíduo como um efeito de poder. A identidade de Felipe, então, torna-se uma construção discursiva enredada na definição e no exercício do poder materno sobre ele.

Na sequência da imagem 51, Leonardo abraçando Felipe, diz que as pessoas podem falar o que for dele, mas ele reafirmou que ele é uma pessoa maravilhosa. E mesmo com as palavras positivas, Felipe rebate dizendo que não é uma verdade, pois a única coisa boa que há dentro dele é o Leonardo, depositando toda a responsabilidade de ser um sujeito ainda que considerado moralmente bom, seja em virtude da afetividade que Leonardo tem e cultiva dentro dele.

Imagens: 52 (12m: 12s); 53 (12m: 42s); 54 (12m: 58s).

Leonardo se reúne com sua amiga e fala que ganhou uma aliança de compromisso de Felipe.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

Milanez (2013, pp. 386-387), ao relatar sobre o surto de Dolores, evita utilizar o termo "loucura" para caracterizar a ruptura da calma por pressão. Ele diz que "apago a loucura de meu dicionário para compreendê-la como práticas heterotópicas do corpo-espço", refletindo uma análise discursiva que desafia as noções tradicionais. Em vez disso, Milanez (2013) propõe que a experiência de Dolores deve ser compreendida como uma manifestação de práticas heterotópicas, ou seja, aquelas que subvertem, contestam ou refletem as normas sociais e espaciais estabelecidas.

A escolha de Milanez (2013) por não usar o termo "loucura" é significativa. Tradicionalmente, a "loucura" carrega conotações de desvio e irracionalidade. No entanto, ao descrevê-la como práticas heterotópicas, Milanez permite uma compreensão mais complexa dessas manifestações. Ele destaca a relação dinâmica entre corpo e espaço, onde o corpo subjetivo se desloca e se reinventa continuamente.

Apontamos esse conceito de práticas heterotópicas de Milanez (2013) para compreendermos que o termo "loucura" aqui também será abandonado. Na imagem 52, observamos Leonardo em um ambiente de reflexão com sua amiga que foi deixada na festa (na cena passada) por causa do desentendimento com Felipe. Neste momento, Leonardo exhibe em seu dedo um anel, ao qual ele tinha cobrado Felipe a falta de clareza do *status* do relacionamento entre eles. Sua feição não mostra ânimo com o presente recebido por Felipe. A conversa entre os amigos segue, Leonardo relata a experiência confusa com Felipe, a intensidade dos sentimentos. Luiza por sua vez, acaba dizendo que Felipe parece "doido", rapidamente Leonardo repreende a amiga dizendo "sério, não use essa palavra".

Leonardo então começa a narrar o ocorrido na festa da noite anterior dizendo que criou “coisas bonitas” na memória, idealizando um relacionamento perfeito, mas que eles acabaram tendo uma briga, em que Felipe teve um momento de ciúmes. O uso da expressão “coisas bonitas” remete à criação de uma narrativa interna que foge da realidade objetiva. É interessante notar que essa idealização se choca com o evento da briga, causada por um momento de ciúmes de Felipe.

Na imagem 53 e 54, Luiza continua a encorajar o amigo que, ao desabafar, Leonardo revela que Felipe é uma pessoa de personalidade complexa. Ele descreve situações em que Felipe vai até sua casa e entra em seu quarto apenas para verificar se, de fato, ele está lá, testando a fidelidade de Leonardo. Tal comportamento de Felipe, marcado por ciúmes e desconfiança, contrasta com suas próprias ações contraditórias, como esconder conversas no celular agindo de forma defensiva. A descrição de Leonardo revela um padrão de comportamento relacionado à desconfiança e à insegurança no relacionamento.

Imagens: 55 (14m: 02s); 56 (14m: 07s); 57 (14m: 12s).

Felipe e Leonardo retornam ao estacionamento do primeiro encontro para ver o pôr do sol.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

Para finalizar a nossa análise sobre a conversa entre Leonardo e Luiza, gostaríamos de destacar que ele revela uma complexidade emocional e existencial significativa. Leonardo comenta sobre seus sentimentos por Felipe, ressaltando a existência de uma "linha" que separaria um sentimento qualquer do amor verdadeiro. Nesse ponto, Leonardo sugere que ele já ultrapassou essa linha, emergindo plenamente no amor, o que implica em mudanças irreversíveis em sua própria identidade e rotina.

Leonardo ainda faz uma reflexão sobre ele não ter um *backup* da sua rotina antes de conhecer Felipe e, caso acontecesse algo ruim, como o término, ele não

conseguiria voltar ao ponto inicial de um pouco antes de conhecer Felipe perdendo todas as informações e tendo que recomeçar um novo “eu” do zero.

O conceito de não ter feito um *backup* de sua rotina pré-Felipe é uma metáfora que indica que Leonardo não estabeleceu salvaguardas emocionais ou práticas para um possível término. Em termos discursivos, essa metáfora do *backup* evoca a ideia de continuidade e ruptura. No campo da linguística, especificamente na análise de discurso, isso pode ser entendido como um modo de prepará-lo para a possibilidade da alteração psicológica e emocional envolvida (Alcântara, 2014).

Além disso, quando Leonardo traz a ideia de ruptura de um “eu” estável e essencial, afirmando que "não conseguiria voltar ao ponto inicial" e que teria que "recomeçar um novo 'eu'", aborda a noção de identidade como algo fluido e construído ao longo do tempo. Foucault (1999), por exemplo, trata a identidade como algo que está sempre em processo de construção e desconstrução.

Após a conversa entre os amigos finalizar, na imagem 56, voltamos a ter um encontro entre Felipe e Leonardo, observamos que o espaço físico é o mesmo do estacionamento onde ocorre a interação inicial do curta-metragem. Este local é escolhido novamente para a troca da afetividade do casal: o presente do anel de compromisso de Felipe a Leonardo é notável em seu dedo. A repetição do cenário inicial confere uma dimensão cíclica ao relacionamento deles, sugerindo um retorno ao ponto de origem, mas agora com uma transformação substancial no estado da relação.

A entrega do anel opera como um ato de fala performativo, com o qual Felipe não apenas dá um presente a Leonardo, mas também estabelece um contrato implícito entre ambos. Este contrato é simbolizado pelo anel e carrega consigo a promessa de uma exclusividade sexual e afetiva, conforme é típico nas relações monogâmicas. No contexto de uma análise discursiva, podemos examinar como o uso deste símbolo tradicional de compromisso reflete e reforça normas sociais heteronormativas, mesmo dentro de um relacionamento homoafetivo (Pateman, 1993).

Na materialidade 57, Felipe, que está dentro do carro ao lado de Leonardo, dispara três perguntas consecutivas na tentativa de obter respostas diretas que o faz se sentir seguro na relação, vamos aqui nos estender nas indagações de Felipe e depois analisar as respostas de Leonardo. Primeiro Felipe questiona: – Você me ama? – Não se valendo da pergunta, ele torna a questionar – Você vai me amar mesmo se

todas as pessoas disserem o contrário? – Leonardo fica confuso com o questionamento, mas Felipe o indaga pela terceira vez – Você vai me amar mesmo se tiver dúvida se me ama?

A insistência na ideia de “amar” por Felipe acusa alguns questionamentos, o que é o amor para Felipe? Talvez seja a afetividade entre duas pessoas com a exclusividade sexual, mas durante o curta-metragem ele não demonstra ter essa exclusividade, há então a ideia de reafirmação de amor, amor de quem? Estamos falando sobre o “me amar”, não é qualquer amor, não é sobre o amor que Felipe sente, não é sobre as regras do contrato monogâmico. Felipe busca em sua identidade a afetividade de alguém para ele. De acordo com Bauman (2004), o amor, como qualquer outro laço relacional, requer constante reafirmação e renegociação para se manter. Felipe, aqui, procura essa reafirmação de forma direta, ele utiliza um discurso interrogativo e repetitivo para tentar ancorar-se emocionalmente, enquanto Leonardo se encontra em uma posição onde sua capacidade de resposta direta e afirmativa está comprometida pela complexidade das situações hipotéticas apresentadas.

A necessidade de negociação contínua indica uma tentativa de resistir à fragilidade e à efemeridade que muitas vezes acometem os laços relacionais na sociedade líquida (Bauman, 2004). Felipe, ao procurar essa reafirmação, está, na verdade, para Bauman (2004, p. 72), retratando na “dependência do parceiro amado ou amante”.

Por outro lado, Leonardo, que se demonstra inicialmente confuso, olhando fixamente para Felipe, retorna os questionamentos com respostas delimitadas: na primeira indagação, Felipe arranca um – Haram – de Leonardo, sem saber bem o que ele esperava e sem um clima propício para declarações, isso foi o máximo que Felipe consegue, na segunda tentativa de saciar a pergunta de Felipe sai um – Ué, sim! – Ainda sem compreender a intensidade de Felipe, Leonardo soa na defensiva, até responder o último questionamento – Acho que sim, sim!

A insistência de Felipe é grande em arrancar a certeza de que o amor de Leonardo é verídico e capaz de suportar qualquer ruptura no contrato de exclusividade que eles estabeleceram. Bauman (2004) descreve o amor moderno como "amor líquido", caracterizado por sua fluidez e ausência de compromisso sólido. Felipe, ao tentar arrancar uma certeza sobre os sentimentos de Leonardo, está, na verdade, desafiando a natureza dessas relações líquidas, essa necessidade de confirmação contínua reflete uma inquietação interna e uma dificuldade em aceitar a realidade

dinâmica e muitas vezes instável do amor, ao qual ele mesmo tem experienciado durante os relacionamentos dele, reforçado na fala dele de que os caras que ele teve relacionamentos nunca ficam por muito tempo.

Imagens: 58 (14m: 35s); 59 (15m: 11s); 60 (15m: 25s).
Felipe pergunta repetidamente se Leonardo o ama.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

No recorte 58 e 59, Felipe e Leonardo trocam olhares ainda dentro do carro, após refletir sobre as indagações de Felipe, Leonardo sente necessário retornar alguns questionamentos sobre o que Felipe sente referente a ele: “Eu consigo ver/ouvir você dizendo que me ama, mas às vezes é difícil de ver, as palavras o vento leva...”

Se fizermos uma breve recapitulação, Leonardo faz referência às atitudes que Felipe tem, como ataques de ciúmes, desconfiança, vigilância e constante validação do sentimento que Leonardo tem por ele. Em sua resposta, Felipe formula uma metáfora para demonstrar sua afetividade verdadeira por Leonardo, ele pede que olhe para o pôr do sol. Do estacionamento onde o casal está, há uma grande nuvem nebulosa que esconde o sol por detrás dela: – Olhe para o sol [...] isso não quer dizer que não esteja lá, está acontecendo agora e vai acontecer amanhã, e depois... só que tem dias que não vai dar para ver.

A metáfora do momento entre os dois, é percebida na imagem 60, também é uma maneira de Felipe comunicar que, independentemente das dificuldades e dos momentos de incerteza (as nuvens), ele ainda está presente e seus sentimentos são constantes, assim como o sol que permanece no horizonte ainda que não visível todos os dias.

3.3 A BUSCA PELO "OUTRO"

Foucault (1999) argumenta que é necessário abandonar a ideia de um sujeito transcendental, que existiria de forma autônoma e independente dos acontecimentos históricos. Em vez disso, é crucial entender como diferentes formas de saber e discurso contribuem para a constituição do sujeito ao longo do tempo. Este método se diferencia das análises tradicionais que frequentemente procuram uma identidade estável ou uma essência subjacente ao sujeito. Em contrapartida, a análise genealógica explora como o sujeito é um produto de interações complexas e dinâmicas dentro de contextos históricos específicos.

Isso implica desvencilhar-se da ideia do próprio sujeito, permitindo uma exploração das condições históricas que moldam e constituem os sujeitos. A genealogia, nesse sentido, não se pauta pela busca de uma essência ou identidade fixa do sujeito, mas se concentra nos processos históricos e nas relações de poder que moldam as formas de conhecimento, discursos e objetos de estudo.

Queria ver como estes problemas de constituição podiam ser resolvidos no interior de uma trama histórica, em vez de remetê-los a um sujeito constituinte. E preciso se livrar do sujeito constituinte, livrar-se do próprio sujeito, isto é, chegar a uma análise que possa dar conta da constituição do sujeito na trama histórica. E isto que eu chamaria de genealogia, isto é, uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto, etc., sem ter que se referir a um sujeito, seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história (Foucault, 1978, p. 6).

A ideia de que o sujeito busca completar-se pelo "outro" também pode ser entendida através da construção identitária, este enfoque examina os modos como as identidades são formadas e transformadas pelo discurso: A busca do sujeito por um "outro" que o complete revela como as identidades são construídas de maneira relacional e instável, desafiando a noção de uma identidade fixa e inalterável (Foucault, 1996).

Dito isso, voltamos a relacionar a nossa análise discursiva no curta-metragem *Pôr do Sol em Dias Nublados* com a busca pelo outro constante marcado no discurso audiovisual de Felipe. Abrimos este subcapítulo, para provocarmos a finalização da narrativa. Na imagem 61 e 62, Leonardo abre a porta do carro e caminha em direção ao guarda-corpo do estacionamento, Felipe fica um pouco mais atrás, se apoiando no capô do carro. Felipe resgata seu celular do bolso (verificar o celular, é algo comum

dele) e observa algumas mensagens que chegaram anteriormente no modo silencioso.

Durante todo o curta-metragem, as verificações de mensagens foram algo frequente a cada encontro entre o casal, mas nunca algo explicado de forma clara e muito menos a confirmação de quem as enviavam para Felipe.

Imagens: 61 (15m: 40s); 62 (15m: 51s) 63 (16m: 00s).

Felipe recebe mensagem de um contato chamado Rafael, perguntando se iriam transar mais tarde.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

No recorte 63, o foco do *close-up* é na tela do celular de Felipe, exibindo as mensagens que chegaram no *whatsapp* (aplicativo de conversa instantânea) de um contato designado como Rafael. O curta-metragem não deixa claro como eles tiveram contato ou quem seja o Rafael, mas há semelhança entre a foto de contato com a do sujeito que cumprimentou Felipe e foi o motivo da briga entre os dois na festa. O assunto da mensagem é formado por um cumprimento, uma possível resposta de uma pergunta não exposta, mas subentendemos que foi feita em outro momento por Felipe, seguida de uma pergunta erótica: – Desculpa a demora, lindo! – Percebemos a intimidade entre Rafael e Felipe se aprofundando – Podemos sim... – Responde Rafael a uma possível pergunta, pelo contexto, é dedutível que Felipe o convidou para sair – Tu vai me foder bem gostoso? – Pergunta Rafael a Felipe, indicando uma combinação de um encontro casual para sexo entre os dois.

É relevante observarmos que Felipe tem uma construção discursiva do seu corpo, como um sujeito gay inserido em uma sociedade moderna, onde a relação homossexual possui uma determinada aceitabilidade, há sim os resquícios de preconceito, mas existem bolhas que as próprias pessoas da comunidade LGBTQIA+ criam, onde podem viver e expressar suas sexualidades. No entanto, Felipe

concentra-se em ordens discursivas na busca por um parceiro sexual monogâmico ao qual ele mesmo provoca rupturas do contrato firmado.

No entanto, a busca de Felipe por um parceiro sexual monogâmico revela uma internalização e uma posterior subversão de normas sociais tradicionais, afinal é o que a convenção exige dele, afinal, mesmo não seguindo um modelo tradicional de relacionamento, ainda se espera que as normas heteronormativas recaiam no modelo homoafetivo (Bauman, 2004). Ele incorpora as práticas no seu discurso de busca por “outro” e, ao mesmo tempo em que vive uma vida ocultada da sociedade por parceiros secundários de sexo casual, ao provocar rupturas no contrato monogâmico firmado, Felipe desafia a estrutura discursiva tradicional da monogamia na busca de novas afirmações de um: “me ama” por outro sujeito.

Gostaria de dedicar este parágrafo para deixar claro que todo este percurso de exposição a respeito das materialidades analisadas aqui não tem o intuito de defender ou tomar partido do que é moralmente bem visto na sociedade a fim de condenar a atitude dos personagens. Mas o sentido maior é descrever os aspectos que produzem sentidos na construção da identidade infiel dos casos. Tomamos a ideia de Milanez (2013, p. 380) em que a autora diz: “Didaticamente falando, as subjetividades são as marcas dos modos de subjetivação do sujeito, ou seja, práticas que fazem o sujeito ser quem ele é”, atemos aqui as subjetividades que, durante o processo de subjetivação ficaram e permaneceram inscritas no corpo analisado.

Assim, o que nos importa são as marcas encontradas nos traços de Felipe, aqui posto como o nosso sujeito infiel e como ocorre esse processo de ruptura do discurso em que ele está inserido. Um discurso monogâmico que, ao mesmo tempo, emerge com uma prática diferente da qual ele vigia para que outros corpos não o rompam.

Essa contradição manifesta-se nas ordens discursivas de Felipe, que oscilam entre a conformidade e a transgressão. A conformidade, por um lado, reflete uma tentativa de adequar-se às expectativas sociais “aceitáveis” de um relacionamento monogâmico. Já a transgressão, representa uma contestação das limitações impostas por tais expectativas, demonstrando uma busca por uma identidade e uma forma de relacionamento que se alinhem mais autenticamente com suas necessidades e desejos individuais (Butler, 2001).

Felipe ainda questiona se Leonardo o perdoaria por algum erro.



Fonte: Pôr do sol em dias nublados (Martins, 2020).

Para finalizarmos os recortes materiais do curta-metragem, na imagem 64, Felipe e Leonardo permanecem juntos, um ao lado do outro enquanto a câmera se distancia em *close-out* mostrando o pôr do sol em um dia nublado. Felipe guarda o celular, após colocá-lo em modo-avião, função para que as mensagens de Rafael não cheguem e corra o risco de serem notadas por Leonardo. Felipe finaliza perguntando para Leonardo: “Você me ama?”

Ao perguntar "Você me ama?", Felipe não está apenas solicitando uma confirmação, mas também tentando estabilizar temporariamente a fluidez e a incerteza inerentes à sua identidade e ao relacionamento (Butler, 2001).

O curta-metragem *Pôr do Sol em Dias Nublados*, de Eduardo Martins, adentra nas complexidades de um relacionamento romântico entre Felipe e Leonardo. Ele retrata um contraste marcante: enquanto este é o primeiro relacionamento de Leonardo, Felipe teve numerosos envolvimento românticos anteriores. Ao longo do curta, Felipe exibe traços de ansiedade, controle, possessividade, ciúme e insegurança. Seu comportamento sofre mudanças abruptas, especialmente após o encontro inicial com Leonardo. Ele fica excessivamente ciumento, perde o controle em várias situações, permanece constantemente ansioso e questiona incessantemente os sentimentos de Leonardo - ironicamente, sem ser fiel a ele mesmo. Em contraste, Leonardo, novato em relacionamentos, questiona constantemente a essência da vida, contemplando seu propósito. Sem experiência anterior em relacionamentos e nunca tendo experimentado o amor, ele percebe a possessividade, o ciúme e o controle de Felipe como sinais de afeto. Ele não reconhece esses comportamentos como indicações de um relacionamento tóxico e abusivo. Sempre que Felipe perde o controle na presença de Leonardo, ele interpreta isso como uma demonstração de amor, sem perceber que as indagações de Felipe

sobre sua lealdade e sentimentos derivam da falta de fidelidade de Felipe para com ele.

Luiza aparece como uma personagem que visa enfatizar que o relacionamento de Leonardo com Felipe não é saudável. Ela frequentemente questiona sobre a felicidade de Leonardo no relacionamento, mostrando preocupação com o bem-estar de seu amigo, ilustrando como indivíduos em relacionamentos “tóxicos” e “abusivos” frequentemente têm dificuldade em perceber a realidade de sua situação. As exigências persistentes de Felipe pelo amor de Leonardo expõem sua falta de autoconfiança. Incapaz de confiar que alguém o ama de verdade por conta de suas próprias dúvidas, Felipe recorre a manipular outras pessoas para se sentir amado. Ele parece não se importar em causar dor aos outros para alcançar sua própria felicidade.

O curta-metragem de Eduardo Martins, *Pôr do Sol em Dias Nublados*, ilustra vividamente o início de um relacionamento “tóxico” e “abusivo”, não apenas lançando luz sobre a situação daqueles dentro desses relacionamentos, mas também destacando o impacto sobre aqueles que observam sua dinâmica de um relacionamento tóxico.

4 CONFLITOS

O curta-metragem "Conflitos", de Rafael Jardim (2021), discorre sobre um cenário em que a infidelidade é apresentada em uma tríade, não é apenas um ato entre um casal homoafetivo inscrito no contrato monogâmico, mas também afeta os pilares da traição da amizade. Para contextualizar sobre quais tramas nos debruçarmos, Nathália e Yuri compartilham uma ligação profunda de amizade, moram no mesmo apartamento dividindo suas rotinas e seus problemas amorosos. Esta cumplicidade é testada quando Daniel, o novo namorado de Nathália, passa a fazer parte do cotidiano dos dois.

Mas antes de entrarmos diretamente no enredo do curta-metragem, é interessante voltarmos a algo importante para a análise do terceiro objeto de estudo que é a o poder da linguagem, que veremos mais adiante se fazendo valer no discurso persuasivo de Daniel. Barthes (1977) afirmava que nenhuma fala está fora do poder ou dos poderes; o poder está emboscado em todo e qualquer discurso, mesmo quando originado em um lugar aparentemente isento de poder. A língua, segundo Barthes (1977), é uma relação fatal de alienação porque força a expressão, obrigando

a se manifestar dentro de suas estruturas. Assim, na língua, servidão e poder se misturam inelutavelmente.

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: ordo quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação (Barthes, 1977, p. 11).

Barthes (1977) sugere que se definirmos liberdade não apenas como a capacidade de se subtrair ao poder, mas também e, sobretudo, como a capacidade de não submeter ninguém, então a verdadeira liberdade só pode existir fora da linguagem. No entanto, a própria natureza da linguagem humana é tal que não possui um exterior; ela é um sistema fechado. Isso implica que qualquer tentativa de escapar ao poder ou de não submeter ninguém está inevitavelmente condenada a falhar, pois a linguagem, em si, é um instrumento de poder e controle.

A ideia de que a linguagem é um espaço fechado sugere que todos os discursos, independentemente de suas intenções, estão de algum modo aprisionados pelas estruturas de poder que a própria linguagem institui e mantém (Barthes, 1977). Portanto, qualquer movimento em direção à liberdade seria, paradoxalmente, uma movimentação dentro dessas mesmas estruturas, reafirmando o poder ao invés de superá-lo.

Buscamos aqui analisar como a linguagem se delineia sobre o discurso do curta-metragem e norteia a narrativa com base no poder. Trazemos a materialidade da imagem 67, onde inicia-se a trama com Yuri rasurando o rosto do seu ex-namorado em uma foto enquadrada com os dois sorrindo. Yuri saca o estilete amarelo e começa a raspar todo o local do rosto do ex-namorado, o nome dele não é dito ou exposto, mas é perceptível que Yuri toma essa atitude por estar sentindo uma dor após o término do relacionamento. Ao utilizar um estilete amarelo para raspar o rosto do ex-namorado, Yuri transforma o gesto em uma ação performativa que simboliza a tentativa de apagar memórias e sentimentos associados à relação passada. A escolha do objeto, um estilete, reforça o caráter incisivo e agressivo do ato, sugerindo o corte definitivo de laços emocionais.

Esse momento visualiza o poder de Yuri sobre sua própria narrativa e representação: ao rasurar a imagem, ele reconfigura sua identidade e tenta exercer controle sobre sua dor. É um momento sensível, na imagem 68, observamos o estilete

na mão de Yuri que é responsável pela ação, se trata de um evento de suplício. Para Foucault (1999, p. 77), “[...] um suplício escondido é um suplício de privilegiado, e muitas vezes suspeita-se que não se realize em toda a sua severidade”. Sendo assim, a ausência de menção ou exposição do nome do ex-namorado contribui para o distanciamento emocional e a despersonalização da figura do outro, enfatizando como Yuri busca eliminar individualidades para lidar com o término do relacionamento.

Foucault (1999) discute a maneira pela qual as formas de controle e o poder disciplinar operam por meio de uma visibilidade controlada. Notavelmente, pela dor de Yuri, pela fotografia impressa em papel e pelo desejo de arrancar as lembranças do seu ex-namorado que, mesmo com a decisão de puni-lo ainda assim há privilégios no julgamento do ato praticado por Yuri. Os privilegiados podem experimentar uma modalidade distinta de sujeição e disciplina, onde seu sofrimento é internalizado e mantido fora do escopo da supervisão pública (Foucault, 1999).

Por outro lado, Barthes (2001), em "Mitologias", expõe como os mitos culturais funcionam para naturalizar determinados fenômenos sociais. O sofrimento dos privilegiados, quando visível, pode ser mitigado pela ideia do "mito do mártir", onde a dor pessoal é corrigida ou reinterpretada para se ajustar às narrativas predominantes de força e resiliência.

Imagens: 67 (00m: 22s); 68 (00m: 26s); 69 (00m: 39s).

Yuri termina seu namoro e tenta remover a cara do seu ex-namorado das fotos.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Aqui iremos trabalhar a ruptura de um relacionamento como um rompimento de um processo em subjetivação, onde o indivíduo, durante a separação, perde uma parte de sua identidade construída ao longo do relacionamento (Foucault, 1999). No curta-metragem, essa dinâmica é discorrida de forma contundente na imagem 69, onde Yuri é capturado em *close-up* numa tentativa de focar suas expressões faciais e

emocionais (Bernardet, 2012). Ele está sem camisa, com o tórax despido, o que pode simbolizar vulnerabilidade e uma exposição de suas emoções cruas. Em meio a uma crise de choro, Yuri segura um estilete amarelo, uma cor que tradicionalmente remete ao mês de setembro, período dedicado à conscientização sobre a luta contra a depressão.

O uso do estilete amarelo assegura o estado mental frágil de Yuri, sugerindo pensamentos suicidas que emergem da dor intensa que ele sente devido ao término do relacionamento. Esse detalhe não apenas direciona o discurso do curta-metragem para a temática da saúde mental, mas também enfatiza a gravidade dos sentimentos de desespero que muitos enfrentam após a ruptura da afetividade (Milanez, 2013).

As cenas seguintes remetem à agonia de Yuri; a câmera em close-up, focalizando apenas seu rosto, esconde as mãos do personagem. Sua cabeça está inclinada para baixo, e seus olhos fixam-se nos movimentos agonizantes ocultos pelo foco da câmera. Não se revela diretamente o que Yuri está fazendo, mas as expressões faciais que ele exhibe comunicam claramente ao espectador o que está ocorrendo. A automutilação é frequentemente utilizada como uma válvula de escape, uma maneira pela qual a pessoa expressa externamente a dor interna que está sentindo. Também pode ser entendida como uma forma de intensificar a dor física para anular a emocional. No caso de Yuri, o que ele realiza durante essa cena intensa é trabalhado em plano oculto; a cena esmaece enquanto um grito desesperado de Nathália, sua amiga, é ouvido ao fundo.

Na cena seguinte, Yuri e Nathália são mostrados saindo da Emergência de um hospital, simbolizando o fechamento de uma narrativa inicial de dor e sofrimento. Esse momento é crucial para entender o arco do personagem Yuri ao longo do curta-metragem, que começou com o fim do seu relacionamento. O hospital em plano de fundo das imagens 70 e 71 não é apenas um cenário físico, mas também um espaço simbólico de cura. A imagem de Yuri saindo da Emergência condiz com a sua subjetivação do processo de luto e a primeira etapa na reconstrução de sua identidade.

Imagens: 70 (00m: 58s); 71 (01m: 02s); 72 (01m: 12s).
Após uma crise, Yuri acaba na Emergência.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

No curta-metragem "Conflitos", a transição das cenas serve como um poderoso recurso para a passagem do tempo e a mudança de estados emocionais dos personagens. Um exemplo notável ocorre na imagem 72, onde a narrativa nos leva da cena caótica da Emergência para uma serena paisagem de mar aberto. Este contraste abrupto marca uma mudança de cenário, mas também sublinha a transição emocional dos personagens principais Nathália e Yuri. O diálogo que segue nesta paisagem marinha mostra um momento de intimidade e apoio mútuo, encapsulado em um abraço de conforto e união em tempos difíceis. Até esse ponto, Nathália é percebida como a única fonte de apoio e consolo para Yuri. No entanto, Nathália fala sobre seu ex-namorado, que também está lidando com a dor de um recente término de relacionamento.

Imagens: 73 (01m: 20s); 74 (01m: 35s); 75 (01m: 44s).
Nathália e Yuri vão até o mar e combinam de sair com o novo namorado de Nathália.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

A céu aberto, ao lado do mar, sob o barulho das ondas, Nathália afirma que por mais que tenha terminado o relacionamento, ela já está saindo com outro cara e na

tentativa de confortar Yuri, não o deixando só neste momento pós-término, Nathália então da ideia dos três irem para um parque de diversões para que Yuri possa conhecer o novo namorado dela. Adicionalmente, levando em conta o discurso inserido no contexto do convite, pode-se argumentar que a escolha do ambiente – um parque de diversões, lugar típico de alegria e despreocupação – é um instrumento linguístico e social para suavizar o impacto emocional. Isso mostra como os espaços também têm cargas discursivas que podem influenciar as emoções e a percepção dos indivíduos envolvidos.

Imagens: 76 (02m: 26s); 77 (02m: 36s); 78 (02m: 51s).

O grupo de amigos de Daniel fazem chacota com um homem gay na rua.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Após Yuri e Nathália combinarem de sair juntos ao parque, há um *inside* onde em câmera lenta é apresentado um grupo de rapazes socializando quando passa por eles um outro rapaz gay, com camisa roxa e touca. O grupo de rapazes nota a orientação sexual do outro rapaz sozinho e passam a fazer chacota com ele, “apelidinhos”, sussurros e xingamentos ofensivos são disparados em risadas altas, constrangendo o rapaz. A cena em câmera lenta utiliza-se de um recurso cinematográfico que enfatiza o impacto emocional e o caráter opressor do ato de discriminação. Esse efeito retarda o tempo de percepção, permitindo uma análise mais profunda das expressões e comportamentos dos indivíduos envolvidos.

O grupo de rapazes exemplifica o que Butler (2001) denomina "regulação normativa da sexualidade". Butler (2001) argumenta que a sociedade impõe normas heterossexuais, marginalizando aqueles que desviam dessas normas. Os "apelidinhos, sussurros e xingamentos ofensivos" utilizados pelo grupo funcionam como ferramentas de regulação, buscando reforçar a heterossexualidade como norma e punir a dissidência (Butler, 2001). O riso alto intensifica o constrangimento, atuando

não só como uma expressão de desprezo, mas também como um mecanismo de controle social que assegura a perpetuação da hierarquia sexual existente.

Imagens: 79 (03m: 05s); 80 (03m: 25s); 81 (03m: 39s).
Yuri, Luiza e Daniel se encontram no parque de diversões.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

No encontro entre os três, Yuri chega ao parque e cumprimenta o casal; percebemos um certo desconforto de imediato na falta de toque ao conhecer Daniel. O cumprimento entre os dois ocorre com um aperto de mão, o que denota uma formalidade e distância que Yuri tenta ultrapassar ao estender a mão para tocar as costas de Daniel, sugerindo a possibilidade de um abraço. Este gesto, no entanto, é desencorajado, ressaltando o limite implícito da intimidade permitida na interação.

A cena inicialmente mostra Yuri, Nathália e Daniel se divertindo juntos no parque, simbolizando um ambiente de diversão e descontração, onde as tensões e preocupações do dia a dia são temporariamente esquecidas. No entanto, conforme a narrativa progride, Nathália se afasta para atender uma ligação, deixando Yuri e Daniel sozinhos na roda gigante. O desconforto que sentem ao ficarem sozinhos reflete uma tensão subjacente no relacionamento, que pode ser exacerbada pela ausência de Nathália. A ausência temporária de Nathália intensifica a insegurança entre Yuri e Daniel. As expressões de desconforto e a linguagem corporal dos personagens ressaltam a dificuldade que têm em lidar com situações imprevistas sem o mediador comum, Nathália.

Imagens: 82 (04m: 23s); 83 (04m: 30s); 84 (04m: 52s).
Yuri e Daniel ficam a sós em um silêncio desconfortante.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Após descerem da roda-gigante, Nathália retornou de sua ligação e esperou os meninos embaixo. Logo em seguida, o trio foi encontrado por dois outros rapazes que são amigos de Daniel. Rapidamente, percebemos uma insegurança de Yuri: esses mesmos rapazes formaram o grupo de homens que, em outra ocasião, haviam feito chacota com um rapaz gay. Eles trocam brincadeiras com Daniel, que logo se despede dos rapazes para que não interferissem no encontro dele com Nathália.

Na imagem 83, observamos os rapazes que fizeram parte da roda de homens que insultaram o rapaz gay afeminado quando passaram por eles. Daniel aqui é destacado como um homem hétero e seus insultos homofóbicos são uma forma discursiva de expressar seu sentimento de superioridade. Através desses insultos, Daniel reafirma não apenas sua orientação sexual, mas também sua conformidade com normas de gênero tradicionais e a hierarquia social que o sustenta.

Albuquerque-Junior (2010, p. 30) contribui quando diz que “Numa sociedade como a nossa, nessa máquina de fabricar machos, os machos só gostam é de si mesmos, pois só se pode gostar verdadeiramente, só se pode amar o que se admira, o que parece digno deste afeto [...]”. Portanto, se trata de uma sociedade profundamente patriarcal, a construção da identidade masculina é frequentemente estabelecida através de um processo de autoafirmação que exclui e subordina os traços femininos.

Esse fenômeno, descrito de forma perspicaz como uma "máquina de fabricar machos", promove a ideia de que o valor e a dignidade são atributos exclusivamente masculinos. Assim, Daniel e seus amigos héteros acabam adotando comportamentos que visam reforçar essa imagem, valorizando-se através da conformidade aos padrões hegemônicos de masculinidade.

O sujeito homem que não se encaixa nesses moldes de virilidade, que demonstra vulnerabilidade, sensibilidade ou qualquer traço considerado não-macho de feminidade, é visto como um desvio do padrão. Este desvio não é uma mera diferença, mas sim interpretado como uma afronta à norma, uma aberração que provoca desconforto e, portanto, deve ser desprezada (Albuquerque-Junior, 2010).

Dessa forma, podemos nos perguntar, como podemos saber que a pessoa que está a nossa frente é um macho de verdade? Segundo Albuquerque-Junior (2010, p. 23), podemos observar as seguintes características:

Talvez possamos encontrar esta verdade do macho observando o seu corpo. Corpo que não deve deixar escapar nenhum gesto, nenhuma atitude, nenhum traço que possam ser definidos como femininos. Um corpo retesado, em permanente estado de tensão, corpo sempre com músculos definidos e em alerta, nenhum relaxamento, nenhuma lassidão. Nenhuma delicadeza, corpo rústico, rude, quase em estado de natureza, recendendo a suor e testosterona, viril, másculo.

A análise de Albuquerque-Junior (2010) reflete os estereótipos de gênero profundamente arraigados no discurso social, onde a masculinidade está frequentemente ligada à força física e à ausência de suavidade. Essa visão evidencia como as expectativas sociais moldam a percepção e a representação do corpo masculino.

Imagens: 85 (04m: 57s); 86 (05m: 02s); 87 (05m: 12s).
Após o parque, o trio vai para o apartamento assistir ao filme.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

No transcorrer do encontro no parque de diversão, as interações sociais entre Nathália, Yuri e Daniel apresentam dificuldades. Nathália atua como mediadora, facilitando a interação entre os dois rapazes. No entanto, Yuri e Daniel ainda não desenvolveram um laço de amizade, suas interações parecem superficiais e

hesitantes, como evidenciado pelas posturas corporais rígidas que adotam um na presença do outro.

O grupo então decide se deslocar para um ambiente mais reservado em busca por um espaço que permita uma interação mais íntima e menos exposta ao olhar público. A imagem 85 transaciona o ambiente do parque para o apartamento onde Yuri e Nathália moram, eles resolvem fazer pipocas e assistir a um filme juntos para criar um ambiente mais descontraído e propício ao fortalecimento dos laços sociais.

Vejamos, Yuri ao aceitar o encontro com Nathália e Daniel sai da sua zona onde ele se sente desconfortável com a prática amorosa, mesmo assim, ele se estende nessa nova figura do parceiro da amiga. Ainda sem se sentir confortável, na imagem 87, Nathália senta no meio entre Yuri e Daniel, segurando o balde de pipoca em suas pernas, mas no momento em que Daniel direciona sua mão ao balde, Yuri faz o mesmo, culminando no toque das mãos dos rapazes, um toque inesperado.

Figueira-Borges (2018, p. 61) discorre sobre a relação estrita entre o surgimento da amizade e o amor gay:

Ancorado em um imaginário heteronormativo, pode-se dizer que, ao longo da história, há a construção de uma relação estrita entre amizade e amor gay, como se essas relações tivessem que andar juntas e balizassem as relações dos sujeitos homossexuais.

Este imaginário heteronormativo impõe uma visão dicotômica e rígida entre amizade e amor romântico no contexto das relações heterossexuais, mas tende a mesclar esses domínios quando se trata de indivíduos homossexuais formulando o “[...] desejo-inquietude” (Foucault, 2013, p. 349 *apud* Figueira-Borges, 2018, p. 61).

Logo em seguida, Yuri anuncia que irá dormir e se retira do ambiente, ficando somente Nathália e Daniel. Por outro lado, o casal observa a partida de Yuri tecendo comentários ditos por Daniel de que o amigo de Nathália é “bem estranho esse teu amigo”.

Imagens: 88 (05m: 23s); 89 (05m: 26s); 90 (05m: 34s).

Yuri não se sente bem após tocar na mão de Daniel por acidente e se retira, no entanto, Daniel diz para Luiza que Yuri é “estranho”.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Vamos dar ênfase no discurso de Daniel sobre a inscrição do corpo de Yuri, caracterizado como um sujeito que causa estranheza. Se progredirmos no campo descritivo do corpo de Yuri, podemos entendê-lo como tendo suas características físicas, sendo um corpo branco, fragilizado, franzino. Este mesmo corpo físico quando inserido em um contexto social, não demonstra potência e imposição de “macho”, é um corpo dócil (Figueira-Borges, 2018; Albuquerque-Junior, 2010).

Em um ambiente dominado pelo masculino abrupto, aquilo que não é bruto ou dominador causa estranheza, Albuquerque-Junior (2010, p. 29) fala que:

A própria racionalidade, a própria razão, tal como definida pelo Iluminismo, é pensada como um atributo privilegiado do masculino, justamente, por seu caráter conquistador, dominador, combativo. A razão pensada como algo penetrante, como algo destinado a subjugar a natureza, as práticas e saberes não racionais são uma versão fálica da razão, uma racionalidade que esquadrinha, julga, separa, divide, classifica, ordena, toma posse e domina aquilo que lhe é estranho, que lhe é diferente [...].

A dificuldade de lidar com a diferença emerge como uma das consequências culturais e sociais mais preocupantes da definição restritiva de masculinidade em nossa sociedade. Para Albuquerque-Junior (2010), esta visão de masculinidade, muitas vezes descrita como soberana e poderosa, não apenas marginaliza qualquer prática ou comportamento alternativo para homens e mulheres, mas também perpetua um ciclo de infelicidade “da maioria dos homens que são incapazes de corresponder a seu modelo ideal” (Albuquerque-Junior, 2010, p. 29).

Dessa forma, o que chama a atenção de Daniel em relação a Yuri é a diferença que há entre eles, Daniel tenta espelhar uma ideia de “macho” no corpo de Yuri, mas não há retorno nessa expectativa.

Voltamos para o apartamento onde Yuri e Nathália moram em um novo dia, ao qual posto em cena nas imagens 91 e 92, vemos os dois em plano geral, tomando sol ao lado da piscina do prédio. Nathália está de biquíni e óculos escuro enquanto Yuri está de bermuda deitado tocando na água. Mas logo em seguida o momento é interrompido por Daniel que chega ao local dando um beijo em Nathália, enquanto na imagem 83, Yuri rola para dentro da água em manifesto para não ficar observando a troca de afeto entre o casal.

Imagens: 91 (05m: 52s); 92 (05m: 53s) 93 (05m: 56s).

No dia seguinte, o trio relaxou na piscina.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Além disso, a cena traz implicitamente uma narrativa sobre os papéis de gênero e expectativas sociais. Nathália e Daniel ocupam o espaço afetivo dominante, assumindo comportamentos convencionais de carinho e afeto público, enquanto Yuri, isolado e passivo, simboliza uma figura marginalizada naquele contexto específico.

Principalmente quando pensamos que Yuri neste momento está fragilizado pelo término do relacionamento, cenas de afetividade provocam nostalgia que pode provocar lembranças.

Imagens: 94 (06m: 20s); 95 (06m: 30s); 96 (06m: 49s).
Nathália sai do apartamento e Daniel chega um pouco depois de sua saída.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Nesta análise discursiva, os personagens são apresentados de forma a refletir estereótipos de gênero e sexualidade que permeiam a sociedade. Yuri é caracterizado como um sujeito gay, cuja fragilidade e passividade o tornam suscetível a dominações, refletindo um estereótipo comum que associa a homossexualidade masculina a uma posição de vulnerabilidade e subordinação (Albuquerque-Junior, 2010). Nathália, por sua vez, representa o corpo feminino dócil e maternal, um arquétipo antiquado que perpetua a visão da mulher como naturalmente disposta ao cuidado e à submissão (Albuquerque-Junior, 2010). Em contraste, Daniel é descrito como o “macho” dominante e viril da modernidade, encarnando o ideal hegemônico de masculinidade que valoriza a força, a assertividade e o controle (Albuquerque-Junior, 2010).

A referência ao corpo enquanto sujeito e a relação de poder sugere a impregnação desses aspectos em nossa percepção do "outro" (Foucault, 2006). É importante criticar e questionar essas representações para promover uma compreensão mais diversificada e inclusiva, que permita a visibilidade de diferentes formas de ser e de se relacionar no mundo contemporâneo (Albuquerque-Junior, 2010).

Yuri enquanto sujeito gay que causa “estranheza” em um homem “macho” como Daniel, é o que recai sobre nossa análise, para Albuquerque-Junior (2010, p. 29) “Para afirmar-se homem deve-se sempre desqualificar, rebaixar, vencer, derrotar, feminilizar um outro homem [...]”. O ato de “feminilizar” o outro homem, por exemplo, associar características femininas a outro homem como uma forma de insulto reforça a ideia de que o feminino é inferior ao masculino (Albuquerque-Junior, 2010).

Na esfera linguística, expressões como “corre igual mulher” ou “fala igual uma menina” são exemplos cotidianos de como a feminilização do outro é usada para

desqualificar (Albuquerque-Junior, 2010). Tais declarações não apenas desvalorizam as capacidades e características associadas ao feminino, mas também reforçam a imagem do homem "ideal" como alguém inabalável, forte e dominante (Albuquerque-Junior, 2010).

Essa prática não é apenas verbal; manifesta-se também em comportamentos e atitudes. Em *Máquina de Fazer Machos*, Albuquerque-Junior (2010, p. 23) descreve “Um macho não deixa transparecer publicamente suas emoções e, acima de tudo, não chora, não demonstra fraquezas, vacilações, incertezas [...]”, homens que demonstram emoções consideradas "femininas", como empatia ou sensibilidade, muitas vezes enfrentam sanções sociais.

Inúmeros são os fatores que interagem na subjetivação para configurar o sujeito, e essa configuração está em constante negociação e transformação de acordo com Albuquerque-Junior (2010, p. 24):

Talvez seja difícil alguém conseguir se enquadrar completamente neste perfil tão exigente e rigoroso. Mas este perfil que, traçado assim, pode parecer risível, quando não ridículo, compõe-se de uma série de traços, atualiza uma série de enunciados e imagens, remete para valores que fragmentariamente circulam em nossa sociedade e são elementos de nossas práticas e formas culturais, dando origem a ações e formas de pensamento que continuam sendo constitutivas da produção de subjetividades, da produção das identidades de sujeitos [...].

Na modernidade, como um campo de produção discursiva, onde essas características são continuamente reafirmadas e questionadas, é através dessa interação que se dá a construção identitária, onde cada sujeito negocia sua própria subjetividade em relação a esses discursos dominantes (Albuquerque-Junior, 2010).

Por outro lado, o corpo de Nathália enquanto materialidade discursiva, é entendido como a imagem feminina dócil, maternal e responsável pelos cuidados. Ao questionarem a alguns professores sobre a figura do “ser mulher”, Santos e Santiago (2010, p. 178) obtém o seguinte:

Enfocando primeiramente o que é ‘ser mulher’, para os/as dez professores e professoras entrevistados/as, identificou-se, inicialmente, que, de forma igual, dois professores e duas professoras apresentaram entendimentos sobre a mulher associados à expressão de afetividade e maternidade. Ou seja, reproduziram, em suas falas, aspectos de um modelo tradicional que determina a mulher como sendo aquela que eminentemente nasceu para ser mãe, ter características afetivas e sensíveis, ser amorosa por natureza.

A manutenção de uma divisão sexista na sociedade gera inúmeras consequências nas vidas das pessoas, sendo uma das mais significativas a formação de uma identidade moldada por elementos predeterminados como o “cuidar” atrelado à figura materna de uma mulher. Essa identidade reforça a crença de que o destino da mulher é ser caracterizada por atributos como docilidade, fragilidade, maternidade, lealdade, acolhimento e meiguice.

Santos e Santiago (2010) argumentam que a acentuação das diferenças entre homens e mulheres adquire significado através da cultura, pois a concepção considerada aqui vê o sujeito como produto de suas interações com o mundo. Essa perspectiva se fundamenta na ideia de que o ser humano não é uma entidade abstrata, mas um resultado tangível de suas interações com a natureza e o meio social e se o meio social é predominantemente subjetivado pelo discurso machista, então veremos discursos como este mais vezes até nas instituições de ensino (Santos; Santiago 2010).

“Um modelo identificatório depende de uma base conceitual que vai tomando uma conotação diferenciada a depender da sociedade a que pertence [...]” (Santos e Santiago, 2010, p. 203). Eles também falam que os padrões de identidade não são estáticos; eles evoluem de acordo com as transformações culturais, sociais, políticas e históricas que ocorrem em diferentes sociedades e épocas.

E para finalizar a caracterização das identidades sociais de cada corpo mencionado nesta materialidade do curta-metragem, temos a construção do personagem Daniel que, determinadamente, surge como um sujeito hétero, um “macho” moderno, sem expressões sentimentais, buscando por sexo e reafirmação do seu gênero a todo momento. Isso se coaduna com o conceito de masculinidade hegemônica de Albuquerque-Junior (2010), que descreve a masculinidade dominante como um padrão culturalmente exaltado que marginaliza outras expressões de gênero.

Neste caso, passamos a pensar o corpo masculino como problema para discursivização:

Politizar o corpo masculino significa tomá-lo como um problema a ser discutido, tomá-lo como uma realidade que precisa ser modificada, propor que sejam modificadas as formas de pensar que o definem e o constituem, assim como as práticas que o instituem (Albuquerque-Junior, 2010, p. 27).

A politização do corpo masculino implica em reconhecer e discutir o corpo dos homens como uma questão central para a transformação social. Esta perspectiva requer uma mudança nas formas de pensar que definem e constituem as masculinidades, bem como nas práticas que as instituem. Para tanto, é fundamental que os homens se tornem uma preocupação central dentro dos debates feministas (Albuquerque-Junior, 2010).

Não vamos aqui adentrar no campo dos estudos feministas, não por desvalorizar os debates, mas para retomar o ponto central da discussão do corpo gay como discurso. A masculinidade, tal como é pensada e praticada, investe na afirmação da agressividade, da competição, da força, da valentia, do heroísmo, da coragem como valores culturais a serem cultivados e exaltados.

A masculinidade se vê associada, normalmente, a práticas onde a tônica é a violência, a falta de cuidado com o outro e consigo mesmo. Ao masculino são associados a aventura e o risco, que levam os homens a se colocarem em situações e a promoverem práticas que os expõem à morte, aos acidentes e ao dano físico e psicológico em maior número do que aquelas situações em que se envolvem as mulheres (Albuquerque-Junior, 2010). Essa construção cultural da masculinidade, arraigada em nossa sociedade, reforça estereótipos de gênero que acabam por limitar tanto o desenvolvimento emocional dos homens quanto a percepção da sociedade sobre as capacidades e necessidades das mulheres (Albuquerque-Junior, 2010).

E vamos mais além, por mais que a masculinidade esteja sempre enfatizada no discurso, ainda assim ela parece fragilizada para Albuquerque-Junior (2010, p. 29) quando ela afirma que “Os homens estão sempre desconfiando da masculinidade uns dos outros, colocando-a em suspeita, fragilizando assim a identidade que aparentemente parece ser tão inquestionável”, sugerindo que a masculinidade, apesar de sua aparência robusta e inabalável, está sujeita a uma constante vigilância e escrutínio por parte dos próprios homens. Não é à toa que Daniel sente tamanha estranheza quando encontra um sujeito discursivamente diferente da sua subjetividade de “macho”.

Retomando nossa materialidade da imagem 94, Nathália resolve sair, avisando ao Yuri a sua saída, o deixando sentado na cadeira frente à mesa, recortando revistas. Mas logo que ela se retira, Daniel bate na porta anunciando sua chegada. Yuri e Daniel então ficam sozinhos no apartamento. Em outro momento, a atitude dos dois seria de

permanecer em um silêncio constrangedor, com Yuri desconcertado com a presença de Daniel.

Imagens: 97 (07m: 05s); 98 (07m: 00s) e 99 (07m: 27s).

Daniel aproveita o momento a sós com Yuri e o confronta pedindo que ele se mantenha distante dele.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Há uma intercalação entre os movimentos de Nathália no saguão onde mostra ela procurando a chave, mas aparentemente a esquece no apartamento, o que faz ela retornar o percurso. Paralelamente, Daniel ao adentrar no apartamento, tranca a porta, enquanto Yuri anda de volta para seu assento. Os dois trocam leves cumprimentos “e aí”, sendo respondido com o mesmo. Yuri logo dispara justificando que Nathália havia saído, pretendendo que Daniel pudesse aguardar em outro ambiente a volta da namorada.

Na imagem 98, Daniel toma a caneta da mão de Yuri na tentativa de mostrar dominância ao corpo dócil dele, direcionando sua comunicação direta para Yuri, falando que o “papo” dele seria voltado para Yuri e não à Nathália, evidenciando a intenção de Daniel de estabelecer um confronto direto com Yuri.

Imagens: 100 (07m: 34s); 101 (07m: 40s); 102 (08m: 04s).

Yuri não se sente intimidado e surge o desejo sexual mútuo entre os dois, que acabam se beijando, mas Nathália chega e os dois disfarçam.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Na imagem 100, Daniel retira Yuri da cadeira puxando-o pela camisa e empurra-o contra a parede, deixando-o preso, frente a frente com uma das mãos sobre o peitoral de Yuri. Daniel profere que o quer bem longe dele “vai ficar bem longe de mim”. Esta atitude é um resquício da intimidação que Daniel sentiu ao toque acidental da noite de filme anterior ao qual um simples toque de um outro homem gay pode soar como algo ameaçador. Contra a parede, Yuri apenas repete o que Daniel o advertiu “vou ficar bem longe de você”, a repetição na voz um do outro acaba se esmaecendo de um tom agressivo, passa para um tom insinuativo. À medida que os olhos deles se encontram e o olhar de ambos desce para os lábios um do outro, há uma transição perceptível da agressão para uma potencial atração não verbalizada.

Quando Daniel profere "vai ficar bem longe de mim", ele não somente expressa uma tentativa de afastamento físico, mas também um desejo de manter uma distância emocional. Essa mudança tonal, de agressivo para insinuativo, sugere um desconforto subjacente de Daniel com sua própria atratividade ao mesmo sexo ou, pelo menos, com a ideia de intimidade com Yuri. A repetição, aqui, serve não só como uma coação das palavras de Daniel, mas também como um reflexo de um desejo reprimido emergente, evidenciado pelo contato visual intenso e a curiosidade sobre os lábios do outro. Esse momento destaca a tensão entre repulsa e desejo, onde a agressividade inicial se dissolve lentamente em uma tensão sexual perceptível.

O beijo entre Daniel e Yuri acontece na imagem 101, por alguns segundos, sem que Daniel não tenha tido nenhuma reação de medo com a postura dele. Daniel quem iniciou o beijo e Yuri correspondeu da mesma atração. Encontramos um momento de ruptura da subjetivação de Daniel, um corpo masculino treinado para não se expressar, Albuquerque-Junior (2010, p. 25-26) nos diz que “O corpo masculino teme a fuga, teme o desejo, teme o afeto, teme tudo que o possa arrastar para fora de si mesmo, possa gerar o descontrole, a abertura, a fragmentação, a viagem”.

A sociedade institui uma espécie de "código de conduta" para os corpos masculinos, onde a expressão emocional é vista como uma fraqueza. Esse código se torna uma segunda pele, um fardo que se carrega todos os dias, moldando

comportamentos e atitudes (Albuquerque-Junior, 2010). Instaure-se o temor à fuga, à resistência, à mudança e à auto-exploração. Fugir, nesse contexto, seria escapar às normas restritivas e abraçar a pluralidade dos desejos reprimidos. Para Albuquerque-Junior (2010) o desejo, por sua vez, é um campo minado – uma força instável que ameaça a rigidez da identidade "masculina pura".

Quando Daniel rompe com o toque, com o beijo e com a entrega ao desejo, ele emerge de uma subjetividade onde o corpo dele foi pensado e treinado para se defender de outro homem e jamais desejar o toque, Albuquerque-Junior (2010, p. 26), descreve como o corpo masculino é:

Corpo pensado e treinado para se defender, para dominar a si mesmo e a outros, corpo treinado para ser reativo a tudo que vem de fora, corpo reacionário. Corpo adormecido, corpo censurado, corpo anestesiado, corpo pânico. O corpo masculino pensado e modelizado pela cultura judaico-cristã, pela cultura burguesa, é um corpo censurado e instrumental, um corpo docilizado, um corpo com medo de corpos.

A ruptura que Daniel enfrenta é uma luta interna contra a fragmentação. Ele teme que ao abrir-se ao mundo exterior, ao desejo, ao afeto, esteja suscetível à fragmentação de seu próprio ser – um ser que foi treinado para ser coeso, fechado, "viril", (Albuquerque-Junior, 2010).

Historicamente, a cultura judaico-cristã impôs uma moralidade rígida ao corpo masculino, restringindo suas expressões e desejos naturais. Esse corpo censurado se encontra constantemente em um estado de vigilância sobre si mesmo, reprimido por normas que ditam o que é aceitável ou não. O medo de transgressão leva à docilidade, uma conformidade que busca evitar punição ou ostracismo social (Albuquerque-Junior, 2010).

O clima entre os dois acaba na imagem 100, quando o barulho da chave abrindo a porta soa com Nathália, a namorada de Daniel, chegando de volta. O beijo é interrompido imediatamente, Daniel tenta imediatamente esconder a transgressão, adotando uma postura defensiva ao escorar-se na parede e cruzar os braços. A ação revela um esforço consciente para manter uma fachada de fidelidade, uma mera tentativa de preservar sua imagem de "namorado fiel" diante de Nathália.

A cena, então, funciona como um microcosmo das tensões maiores que os personagens enfrentam dentro de suas relações e de todas as subjetividades de si.

Explora-se aqui não apenas a infidelidade como ato, mas as múltiplas camadas de identidade, autoconsciência e os discursos que influenciam as ações dos indivíduos.

Imagens: 103 (08m: 21s); 104 (08m: 26s); 105 (08m: 30s).
Nathália enfrenta problemas de autoestima e tenta esconder esse sentimento.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Nathália e Daniel se beijam em forma de cumprimento, com certa estranheza, mas sobe para seu quarto, avisando que irá se arrumar pois os três marcaram novamente de sair para uma festa. Ao tomar banho, observamos o espaço do seu quarto em coloração rosa. Nathália saiu do banho de *short* e sutiã, com uma toalha enrolada na cabeça. Tomamos o discurso para algo mais além da simples descrição, ao se olhar no espelho, Nathália faz pequenas marcações em seu corpo como puxando os olhos em uma simulação da textura da flacidez que seu rosto marca, simula um nariz arrebitado e fino, segura nas dobrinhas da sua cintura com excessos causado por gordura localizada.

Ela está reproduzindo internamente os padrões de beleza vendidos pela mídia e pela cultura popular. Puxar os olhos simulando a flacidez, imaginar um nariz mais fino e arrebitado e segurar nas suas gordurinhas são ações que revelam um autoconhecimento doloroso, mas também uma insatisfação imposta externamente (Santos; Santiago 2010). Essa auto-avaliação crítica, não nasce do puro desejo pessoal, mas do bombardeio constante de imagens e mensagens que ditam o que é aceitável ou desejado. Discursivamente estamos falando sobre uma cena de uma análise das construções sociais de beleza que afetam a autoestima e identidade das mulheres, percebemos isso em um simples ato de Nathália ajustar suas "imperfeições" no espelho e as lágrimas caírem.

Sibilia (2006, p. 53) chama a atenção ao relatar que a busca pela beleza corporal perfeita não é um fenômeno moderno:

No que tange ao pensamento sobre o corpo e a sua representação, como se sabe, a Renascença é uma época muito rica, na qual brilham a redescoberta da harmonia ideal e das proporções justas, e toda uma sistematização matemática e simbólica dos cânones da beleza corporal.

Segundo a pesquisadora, Sibilia (2006), a Renascença representa um período de grande efervescência cultural e intelectual, marcada pela redescoberta das artes clássicas e pela valorização do corpo humano como um símbolo de harmonia e perfeição. Sibilia (2006) conta que, durante esse período, a representação do corpo não era apenas uma questão estética, mas também envolvia uma profunda compreensão das proporções justas e da harmonia ideal, muitas vezes inspirada nos padrões matemáticos e simbólicos da Antiguidade.

Outro ideal que surgiu na busca pela beleza perfeita, veio por intermédio das pinturas, Sibilia (2006, p. 54) marca bem a descrição desse momento:

Nesse turbilhão, extingue-se o ideal da lânguida ninfa medieval para dar passo a um modelo de "mulher suculenta": um corpo robusto e sensual, com perfis sólidos e arredondados. Os esplendrosos retratos desta época mostram a encarnação de uma beleza corporal re-significada pela sinestesia e pela recuperação da sensualidade secular.

A Renascença, um período de renascimento cultural e artístico na Europa, formulou vários tratados estéticos que buscavam definir a "beleza perfeita" (Sibilia, 2006). De acordo com, Sibilia (2006) esses tratados de beleza ideal deveriam contemplar cinco elementos específicos, cada um correspondente a um dos cinco sentidos humanos: A forma relaciona-se à visão, a harmonia ao ouvido, a suavidade ao paladar, a doçura ao olfato e a brandura ao tato. Essa concepção multidimensional da beleza denota um esforço renascentista em harmonizar e valorizar os sentidos humanos na busca pela perfeição estética.

Influenciada por essa visão, a Renascença italiana acabou por disseminar um padrão de "beleza barroca" por toda a Europa (Sibilia, 2006). Esse padrão não se limitava apenas à contemplação passiva, mas exigia um conjunto detalhado de cuidados e adornos corporais para se alcançar o ideal estético proposto. Segundo Sibilia (2006), as práticas de embelezamento incluíam a utilização de cosméticos, roupas luxuosas e acessórios elegantes que não eram apenas manifestações de vaidade, mas também expressões de uma estética cultural profundamente enraizada nos tratados renascentistas.

Quando retornamos aos modelos modernos de endossamento do corpo perfeito, Sibilia (2006, p. 63) cita a Barbie como um exemplo de reforço estético:

A aparência que se deseja atingir, na imensa maioria dos casos, remete à reprodução de um padrão de beleza fortemente pautado e codificado pela mídia, com características comuns em nível global. Isto é, da já quase velha (porém eternamente jovem) boneca Barbie às top-models internacionais que parecem cloná-la uma e outra vez, passando pelas diversas “celebridades” que desfilam nas telas midiáticas nas diversas temporadas.

Para Sibilia (2006), esta imagem é retratada por bonecas como a Barbie e por modelos internacionais que parecem replicar suas características, reforçando um ideal de juventude eterna e perfeição física. As celebridades que dominam as telas da mídia também desempenham um papel crucial na validação e promoção desse padrão universal de beleza. A representação massiva dessas figuras propaga uma narrativa visual que molda as percepções e aspirações individuais sobre o que é considerado belo, ignorando a diversidade e a individualidade.

Foucault (1999) discute como corpos e comportamentos são moldados por discursos dominantes que normalizam certas formas de ser e agir, Cechin e Silva (2012, p. 626) discutem que “Nos discursos vinculados à Barbie, os modos de ser menina são apreendidos como objeto passível de regulação, intervenção e governo. As narrativas dessa boneca tornaram-na uma expert da feminilidade, um modelo de corpo, conduta [...]”. Para Cechin e Silva (2012), a Barbie ensina, implicitamente, que a conformidade a esses ideais é sinônimo de aceitação social e sucesso, assumindo um papel de “tutor” ou “modulador” da feminilidade, onde a beleza e a conduta apropriada são entendidas não como opções, mas como imperativos a serem seguidos.

Na materialidade, o choro de Nathália é a sua expressão pela pressão do discurso a sua volta para que a mulher atinja a “beleza perfeita”, pois é tudo o que se espera de uma figura feminina (Cechin; Silva, 2012). Para muitas mulheres, a inatingível meta da beleza perfeita resulta em ansiedade, baixa autoestima e, em casos extremos, transtornos alimentares e outros problemas psicológicos.

Imagens: 106 (09m: 38s); 107 (09m: 49s); 108 (10m: 20s).
O trio segue para uma festa eletrônica, refazendo o laço de amizade entre eles.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Seguirei, portanto, no recorte das três imagens 106, 107 e 108, um percurso que vai abranger a aproximação entre os personagens. Existe agora no trio uma determinada afinidade, os três vão para uma balada onde aparecem em uma boate com dança envolvente, Nathália e Daniel aparecem sempre se beijando, enquanto a reação de Yuri nestes momentos é de se afastar um pouco.

Ao saírem da festa, o trio celebra a diversão que tiveram e a formação de laços amigáveis. Yuri, com a energia renovada e sem esconder o efeito do álcool, dispara na subida das escadas até o apartamento: "Gente, eu amo vocês". Sua declaração vem acompanhada de entusiasmo, refletindo a autenticidade dos laços que se fortaleceram naquela noite.

Mas não podemos nos esquecer que essa possibilidade de "cessar fogo" de ameaças entre Yuri e Daniel, só pode se desenvolver a partir do momento de dessubjetivação de Daniel, que por algum momento anterior deixou seu desejo de expressar em suas atitudes tocando no corpo de Yuri e finalizando em um beijo *desejante* entre eles (Milanez, 2013). No entanto, esse caminho de subjetivação para ambos, onde Daniel rompe o contrato afetivo monogâmico de exclusividade de – parceira sexual – e aqui colocaremos uma sinalização, pois o contrato monogâmico de Daniel foi treinado apenas para analisar e escolher parceiras femininas cis gênero, ou seja, por mais que houve um desejo por Yuri naquele momento, ainda não há um lugar para Yuri se não a de marginalização, um sujeito amante.

Seguindo este mesmo caminho, a ruptura do contrato monogâmico de Daniel com Nathália, por mais que isso ainda não seja uma informação aberta para ela, implicitamente há uma ideia de que essa relação pode ser continuada, desde que as informações fiquem aonde estão, no sigilo, escondidas, ocultas. Afinal, um "macho"

jamais deixa seus sentimentos serem expressados, principalmente se este sentimento diz respeito ao desejo por outro idêntico a ele (Albuquerque-Junior, 2010).

Imagens: 109 (11m: 47s); 110 (11m: 17s); 111 (11m: 30s).

Após a festa, Daniel dorme com Nathália, mas no meio da noite ele sai da cama e caminha em direção ao quarto de Yuri.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

No tardar nesta mesma noite, ao finalizar a festa e cada um do trio se separar em seus quartos para dormir, Daniel não retorna para sua casa, permanece para passar a noite com Nathália. Como observamos na imagem 109, Nathália dorme agarrada com Daniel em uma inversão da posição de “conchinha”, onde ela o abraça, enquanto ele está de costas para ela. Embora Nathália pareça ter adormecido, Daniel permanece acordado, possivelmente refletindo sobre os eventos do dia ou cuidando de outros pensamentos. Eventualmente, ele decide se levantar da cama, demonstrando um estado de inquietude e necessidade de ação, este é o motivo que o impede de descansar.

Na imagem 110, Daniel abre a porta do quarto tentando fazer o mínimo de barulho para que Nathália não desperte, a penumbra do corredor envolve sua figura enquanto ele caminha silenciosamente. Cada passo é tomado com precisão em uma caminhada quase silenciosa pelo corredor e então ele abre a porta do quarto de Yuri adentrando, repleto de curiosidade e desejo para experimentar o toque de um homem novamente. A cena é cortada, voltando para Nathália abrindo os seus olhos, na imagem 111, atenta a saída do namorado, que é quando ela resolve ir atrás dele.

Imagens: 112 (11m: 50s); 113 (11m: 55s); 114 (12m: 00s).

Daniel e Yuri se envolvem pelo desejo do toque e beijo um do outro, mas Nathália vai atrás e observa pela fechadura da porta a traição.



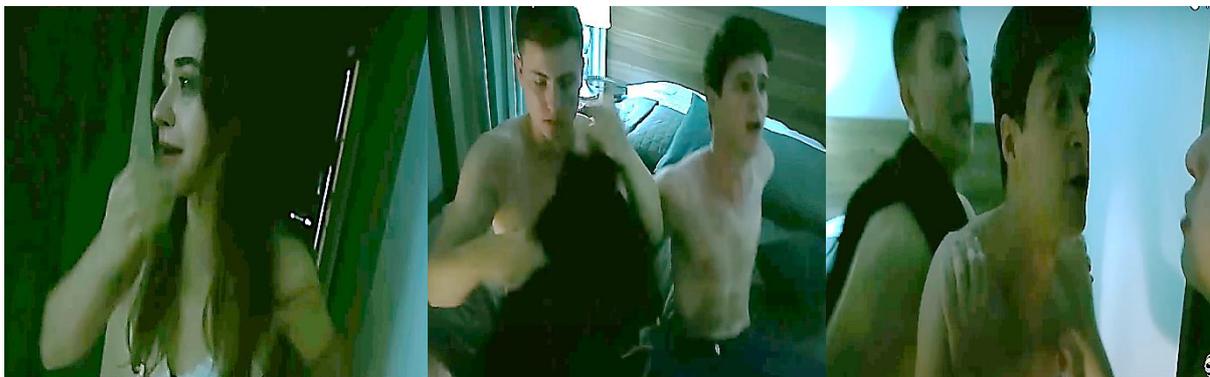
Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Na cena em questão, não é possível afirmar com certeza se Nathália resolveu se levantar e seguir Daniel por motivos de desconfiança ou preocupação, inserida no papel social de cuidadora e materno ao qual sempre foi designada. No entanto, ao observar que Daniel entra no quarto de Yuri, as audiovisualidades empregam a técnica de intercalação, exibindo cenas de Yuri e Daniel trocando afetos eróticos sob o olhar de Nathália. Este olhar, ressaltado pela maquiagem borrada ao redor de seus olhos, revela uma profundidade emocional. Ela observa a cena pela fechadura da porta, com suas pálpebras piscando de maneira lenta e silenciosa, o que intensifica a sensação de angústia por ela. Ao focalizar no olhar de Nathália, na imagem 113, através da fechadura, a câmera coloca o espectador na posição dela, forçando uma espécie de identificação com seu sofrimento e confusão emocional.

Na imagem 114, o clima de desejo entre Daniel e Yuri se intensifica, os dois retiram as camisas, o toque no corpo, tateando na tentativa de experimentar cada parte masculina do robusto corpo se intensificam. É um momento de tesão, talvez a adrenalina de saber que estão rompendo algo advertido duplamente pelo discurso social aumente mais ainda o desejo de Daniel, a traição, a homossexualidade são subjetividades que no meio social diz que é algo para se esconder (Albuquerque-Junior, 2010).

A traição e a homossexualidade, sendo subjetividades reprimidas no meio social, adicionam uma camada de complexidade e transgressão a esse encontro, tornando-o não apenas um ato de desejo físico, mas também uma forma de resistência e autodescoberta (Foucault, 2005).

Imagens: 115 (12m: 02s); 116 (12m: 05s); 117 (11m: 09s).
Nathália entra no quarto de Yuri aos prantos, enquanto Yuri tenta justificar.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Quando Nathália percebe o avanço do desejo entre seu namorado e seu amigo sob seus olhos, ela intervém abrindo a porta e entrando no quarto, seu estado emocional na imagem 115 é de decepção. Aqui vale ressaltar que a trama, por mais que tenha trazido um momento inicial de mostrar a realidade social com traços de homofobia, remete no discurso que a homossexualidade é uma prática afetiva não integrada totalmente no meio social, ou seja, existe uma resistência para que ela seja experienciada. Em sua reação, Nathália não fez menção ao que comumente notamos quando se fala em um beijo gay, em troca de afeto entre dois homens, a decepção maior que ela externaliza é o sentimento de traição pelo namorado e pelo amigo.

A reação de Daniel inicialmente foi oposta à de Yuri, que de imediato se pôs ao desespero e remorso pelo que estava fazendo com sua amiga. Daniel por sua vez, se preocupa em tentar se vestir, talvez pelo choque de realidade, por ter acreditado que sua ação infiel jamais se estenderia a ninguém além de Yuri, e agora ter sua intimidade rompida por sua namorada. No entanto, Yuri começa a pedir desculpas incessantemente para Nathália, enquanto ela questiona como ele pode ter feito isso, sem pensar em sua amizade.

Em meio aos gritos, cada um tentando se fazer ouvido por Nathália, Yuri culpabiliza o Daniel, argumentando que foi o namorado dela quem veio até ele, quem o procurou primeiro seduzindo-o. Já Daniel, levanta de forma agressiva, coloca a mão no pescoço de Yuri disparando ofensas e ao mesmo tempo tentando reverter a culpa, dizendo que Daniel era um “merda” que não prestava.

Imagens: 118, 119 e 120: Daniel fica agressivo com a descoberta e discute com Yuri.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

A cena de briga entre os três na materialidade 118, 119 e 120, passa a ser exibida em câmera lenta, com um eco ao fundo dominando o áudio, Yuri acaba expulsando Daniel do seu quarto com gritos, proferindo que não o queria ver mais. É bom notarmos que, em momento algum, houve um sentimento de proteção, de afinidade ou mesmo companheirismo da parte de Yuri e Daniel. Ali eles estavam em um confronto ao qual cada um apenas pensava em si mesmo, descartando qualquer possibilidade de afetividade romântica, era apenas um desejo, “Com isso, podemos perceber a diferença entre sexo e gênero, o desejo sexual não está ligado a identidade de gênero” (Cól, 2018, p. 66). E então cada um toma uma fuga diferente, Yuri se tranca em seu quarto, Daniel sai correndo do apartamento para sua casa e Nathália corre para a área de lazer do condomínio direto para a piscina.

Imagens: 121 (12m: 31s); 122 (12m: 32s); 123 (12m: 33s).
Nathália não aguenta a pressão e utiliza a piscina como lugar para poder grita



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Vamos aqui retomarmos o assunto da construção identitária de Nathália; o curta-metragem "Conflitos", por mais que traga na sua essência o discurso da traição, possibilita uma abrangência maior do significado de trair, indo além da simples

significação da traição no amor romântico. Podemos problematizar a traição a partir da perspectiva da amizade. Ao deslocarmos o foco da ação de trair para razões de descoberta da sexualidade e auto-exploração, percebemos que essa materialidade envolve a quebra de uma confiança específica que Nathália depositava em Yuri.

Na narrativa de "Conflitos", a traição não é apenas uma questão de infidelidade amorosa. Trata-se também de um processo íntimo e pessoal pelo qual Daniel passa enquanto explora sua identidade e sexualidade com o amigo de Nathália (sua namorada). Este processo, por sua vez, impacta diretamente a relação de amizade de Nathália com Yuri.

Imagens: 124 (12m: 41s; 125 (12m: 45s); 126 (12m: 50s): Daniel corre para sua casa e se esfrega para tentar se limpar.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Simultaneamente, ao chegar em casa, a primeira coisa que Daniel faz é tomar um banho. As cenas 124, 125 e 126 mostram sua tentativa frenética de remover da pele qualquer vestígio do contato que ele teve com Yuri. Ele deixa a água do chuveiro caindo sobre seu corpo com o temor de que algum resquício daquele momento permaneça. Daniel ensaboa agressivamente sua pele, suas mãos deslizam firmemente, quase como uma punição auto-infligida. Cól (2018, p. 62) descreve também “Dentro da analítica foucaultiana, podemos pensar numa aproximação desse deslocamento de poder, que sai das punições corporais e começa a ferir mais a alma do condenado com o contexto fílmico em relação aos homossexuais”. Não apenas com isso, ele chega a passar a língua na bucha de banho e cospe toda a espuma formada, num esforço desesperado para se livrar da vergonha e culpa que sente por ter se permitido passar por tal situação.

As atitudes de Daniel no banho tornam-se uma profunda necessidade de purificação, não apenas física, mas também emocional e moral. A água e o ato de

esfregar é uma tentativa de apagar não só o contato físico, mas também a memória e a sensação de sujeira que ele acredita ter se impregnado nele. Essas ações revelam um profundo desconforto com a própria identidade e uma necessidade de redenção, que ele busca através de um ritual de limpeza quase catártico (Foucault, 1999).

Imagens: 127 (13m: 07s); 128 (13m: 29s); 129 (14m: 02s).
Nathália volta para o apartamento e encontra Yuri desacordado por overdose.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Retornamos a Yuri, cena em que Nathália o encontra no apartamento desmaiado, o curta-metragem utiliza uma forma de censura no corpo de Yuri, para entendermos que é provável que ele tenha passado mal ao ponto de convulsionar. Nathália encontra ao lado dele um pote de remédios que Yuri tomava de forma regulada para ajudá-lo no tratamento da depressão, no entanto, na tentativa de acabar com o sofrimento interno, Yuri faz uso exagerado dos medicamentos e desmaia. O desmaio de Yuri é uma manifestação física da sobrecarga emocional e psicológica que ele enfrenta, exacerbada pelo abuso de substâncias prescritas.

Mesmo fragilizada com o que Nathália tinha presenciado momentos antes (seu namorado traindo-a com seu amigo) ainda assim ela toma a iniciativa de ligar para a Emergência, relatando que precisaria de ajuda para Yuri. Ela cobre o corpo desmaiado de Yuri no chão evitando que ele perca calor corporal, aos prantos, perguntando o motivo dele ter feito aquilo com ela (beijado o namorado dela).

Essa trama toda da briga dos três personagens se finaliza com a cena de Nathália ajoelhada ao lado do corpo desacordado de Yuri, enquanto ela espera por ajuda médica acionada. A cena se esvaece caindo sobre um branco profundo, causando o sentido de apagão por desmaio.

Imagens: 130 (14m: 19s); 131 (14m: 23s) 132 (14m: 47s).
Yuri e Nathália se resolvem, enquanto Daniel passa a sair com uma nova mulher.



Fonte: Conflitos (Jardins, 2021).

Novamente, o curta-metragem volta a um ponto já conhecido, a paisagem do mar aberto, Nathália e Yuri, da mesma forma das cenas iniciais que analisamos, aparecem em uma praia, sempre juntos após os conflitos internos superados ou em trabalho de Yuri.

Yuri, caminha com dois cocos abertos, vindo por trás de Nathália, que está sentada em um pilar que separa a calçada da areia da praia. A amizade entre os dois permanece, um sempre acompanhando o outro entre os conflitos vividos. Logo mais, surge Daniel caminhando pela frente dos dois amigos, só que dessa vez está de mãos dadas com uma nova garota, ao passar pelos dois amigos, Daniel não os cumprimenta, passa em linha reta e então somente quando ganha distância retorna o olhar para trás encarando os amigos.

Para finalizarmos nossa análise, faremos uma breve recapitulação: no nosso curta-metragem tivemos três histórias que se encontraram, história de dois amigos Yuri e Nathália, história de um romance entre Daniel e Nathália e traições tanto de amizade quanto no relacionamento amoroso por parte de Daniel e Yuri que traíram a confiança de Nathália.

A traição não é apenas a quebra de um contrato pré-estabelecido, mas uma ruptura da identidade do sujeito ao qual está no caminho. A escolha de Nathália de perdoar Yuri e, simultaneamente, desvincular-se de Daniel, demonstra a percepção das nuances entre as diferentes formas de vínculos e a negociação da verdade, capaz de superar desafios aparentemente intransponíveis. Rafael Jardim, por meio de "Conflitos", revela algumas das formas de infidelidade, também questiona o tecido dos relacionamentos interpessoais.

Butler (2001) argumenta que a amizade pode ser uma forma de relacionamento que desafia as normas convencionais de gênero e sexualidade, uma vez que a ligação entre Yuri e Nathália resiste no enfrentamento dos conflitos, na superação das feridas. A amizade deles é construída em valores profundos de apoio mútuo e confiança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em resumo, o discurso verdadeiro do jogo do amor está entremeadado aos jogos de poder, no qual não se pode dar ao certo quem é submisso ou submetedor. Estou apontando aqui e ali os contratos «pessoais» que estão marcando o jogo desses sujeitos, mas vai ficando evidente que «a perspectiva pessoal» cai por terra logo no início quando se estabelecem os jogos de poder que envolvem os lugares institucionais das posições que os sujeitos envolvidos ocupam (Milanez, 2013, p. 379).

Esta pesquisa se empenhou em investigar as audiovisualidades (Milanez, 2011) nas materialidades dos curtas-metragens *Depois de Tudo* (2008), *Pôr do Sol em Dias Nublados* (2020) e *Conflitos* (2021) com o foco nas subjetivações dos personagens gays infieis que possibilitam as construções discursivas. Para que nossos esforços fossem alcançados, nos atemos aos estudos foucaultianos da Análise do Discurso.

Em um primeiro momento, nos questionamos como o discurso constitui a imagem da infidelidade gay dentro das audiovisualidades, nos preocupamos em problematizar a constante ligação do corpo com essa subjetividade. Sendo assim, compreendemos que o nosso objetivo geral de analisar a ocorrência da infidelidade de personagens gays em audiovisualidades brasileiras, foi atendido fazendo um recorte do nosso corpus, que foi entendida em três regularidades que emergiram o corpo gay como infiel: o cuidado de si, a busca por completude e a descoberta da sexualidade. Esses conceitos foram buscados dentro do campo de Foucault (1984, 1988, 1995, 1996, 1999, 2005, 2006, 2008) sobre a História da Sexualidade, além dos estudos das audiovisualidades de Milanez (2011, 2013, 2019).

Em virtude das análises discursivas realizadas, conseguimos encontrar, nos curtas-metragens selecionados, regularidades de casos onde o personagem do sujeito gay enfrentou uma ruptura do seu contrato monogâmico e aqui entendemos que em relações heteroafetivas ou homoafetivas, a infidelidade se foi fluída, podemos perceber que as motivações se diferem entre si, ou seja, houve a constatação de mais de uma forma de infidelidade.

Entendendo isso, retomamos o nosso problema inicial: qual é o reflexo do discurso-poder emergido na sociedade na construção de personagens do sujeito gay nas audiovisualidades? Inicialmente questionamos um possível espelhamento do discurso de que “todo gay é infiel” ao qual foi uma das frases que eu Jhon, enquanto ilustrador de romances gays na internet, ouvi/li bastante. Logo, parecia que esse discurso social servia como um estigma para a construção do sujeito gay dentro das audiovisualidades.

No entanto, ao debruçarmos para responder isso, utilizamos Foucault (2005) em *Cuidado de Si*, que remete a ideias da Grécia antiga que explora a ética e a estética da existência baseadas nas práticas gregas antigas de autocuidado e as análises sobre a Dessubjetivação de Dolores por Milanez (2013), que traz a ruptura de um corpo feminino alocado dentro de uma sociedade, que se bastava por si, mas passou a buscar por uma identidade sem perceber, rompendo a sua subjetividade para se constituir de um novo “eu” na busca por um “outro” que a completasse.

Além disso, nos beneficiamos das problematizações e conceito do homem “macho” descrito por Albuquerque-Junior (2010), todo esse percurso para conseguirmos responder ao questionamento inicial de que as construções do sujeito gay dentro das audiovisualidades se pautam no discurso social, mas emerge de formas diversas, trazendo problemáticas que cada indivíduo enfrenta de forma diferente, não é somente o sujeito gay infiel, mas é como essa condição se constrói, os porquês desse desejo/necessidade surgir.

Assim, tivemos a necessidade de responder nosso primeiro objetivo específico, descrevendo como a infidelidade desenvolve-se nos curtas-metragens. A partir da inscrição na Análise do Discurso, fizemos os recortes das materialidades do nosso *corpus*, utilizando os curtas-metragens *Depois de Tudo* (2008), *Pôr do Sol em Dias Nublados* (2020) e *Conflitos* (2021), montamos em blocos sequenciais toda a trama de cada produção, descrevendo minuciosamente os detalhes das imagens e suas técnicas, transcrevendo os áudios das falas dos personagens que nos ajudaram a compreender o discurso que eles emitem para que então finalmente chegássemos ao momento da ruptura do seu contrato monogâmico, projetando toda sua subjetivação. Cada deslocamento foi descrito com auxílio metodológico da Análise Discursiva.

Em nosso segundo objetivo específico, identificamos os anseios dos personagens que os levam à busca da afetividade fora da sua relação. No curta-metragem: *Depois de Tudo* (2008), em que Ney Matogrosso, um sujeito que possui

um casamento heteroafetivo, vive com Nildo Parente um relacionamento homoafetivo nos curtos dias em que eles podem se encontrar, identificamos todo desejo formado no contexto histórico ao qual Ney Matogrosso viveu por ser um homem de idade avançada. A exploração da sua sexualidade só pode emergir com o auxílio da ruptura do seu contrato monogâmico e com essa vivência fora de sua casa, o que causou o comodismo no relacionamento entre ele e Nildo Parente, culminando em uma relação extraconjugal. Foucault (2005) nos auxilia a entender o conceito que identificamos nesse curta-metragem em Cuidado de Si.

No curta-metragem: Pôr do Sol em Dias Nublados (2020), identificamos em Felipe a busca por uma identidade fragilizada por uma possível internalização do discurso familiar de que ele era perverso, o que torna Felipe um sujeito que busca pela aprovação do “outro” como uma forma de validação que ele não teve em seu seio familiar. Neste caso específico, o sujeito infiel emerge da busca incessante por um parceiro sexual que possa falar a todo momento que o ama e que venha a tolerar todos os erros que ele cometer. Pautamos o conceito da busca por outro no escrito de Milanez (2013) sobre a Dessubjetivação de Dolores.

Para finalizarmos nossa identificação dos anseios que motivaram os personagens a buscar outra pessoa fora da sua relação, temos o curta-metragem: Conflitos (2021), que discorre a história conturbada de Yuri, Nathália e Daniel. Identificamos a ruptura de dois contratos simultaneamente, o primeiro ocorre quando Daniel, um sujeito descrito como um “macho” moderno e namorado de Nathália, avança o seu desejo insurgente por Yuri (o melhor amigo de Nathália) ao ponto de beijá-lo. O segundo é quando Yuri deixa o seu contrato de amizade ser rompido ao corresponder o desejo de Daniel. Em todo caso, nos fundamos dos conceitos de Albuquerque-Junior (2010) para explicar os desejos e a postura de Daniel, que demonstra ser um homem preconceituoso, um “macho” viril, mas a figura de Yuri desperta nele a curiosidade do toque de outro homem. Cól (2018, p. 63) analisa em sua pesquisa que “Quanto mais o homossexual passa adquirir características de virilidade, mais frequentes são as tensões ligadas ao seu lado emotivo”.

E, para finalizarmos nossos objetivos específicos, apoiamos em Foucault (1999) em Vigiar e Punir para demonstrarmos como a sociedade e o período ao qual os personagens estão inseridos influenciam nas formas de demonstrações de afetividade romântica, permitindo enxergar, no discurso, as práticas de domínio e

poder disciplinar, estabelecendo os padrões de relacionamentos “normais” que foram impostos pelo discurso social do que pode ser visto e o que deve ser censurado.

Em *Depois de Tudo* (2008) um curta-metragem que traz personagens com as idades avançadas, nos mostram como o sujeito foi constituído pelo discurso ao qual eles cresceram, não tendo uma perspectiva de um relacionamento homoafetivo público, um dos personagens se inseriu no casamento heteroafetivo e sob o entardecer ele explorava longe dos olhos da sociedade seus desejos homossexuais.

No curta-metragem *Pôr do Sol em Dias Nublados* (2020), não há indícios de preconceito homofóbico, ou seja, trata-se de uma realidade moderna, onde os personagens vivem em uma “bolha” com amigos e familiares que provém segurança no quesito da liberdade sexual deles, o período não especificamente, neste contexto, não influenciou para a traição, mas o discurso da sociedade exigindo um parceiro de alto nível e os traumas familiares trouxeram resquícios para a formação subjetiva da identidade do sujeito.

Por outro lado, no curta-metragem *Conflitos* (2021), temos dois pontos a observar, enquanto Nathália demonstra ser uma amiga sem preconceito, o seu namorado Daniel carrega uma insegurança de figuras gays sob sua presença, adotando uma conduta homofóbica para afastar aqueles homens que podem despertar nele o desejo sexual que ele tenta esconder em sua identidade de “macho” viril moderno, conceito este que buscamos em *Albuquerque-Junior* (2010).

Para compreendermos os objetivos nos desdobramos no primeiro capítulo introdutório e descritivo “O discurso audiovisual em curtas-metragens” que traz consigo as primeiras ideias sobre as audiovisualidades de Milanez (2011), que vai nos ajudar a entender como ela se forma dentro do Brasil e seus percursos para o cinema brasileiro. Além disso, buscamos, em Bernardet (2012), auxílio para compreendermos as técnicas do cinema que também podem ser utilizadas nos curtas-metragens.

No segundo capítulo nos aventuramos brevemente para entendermos os conceitos gerais de alguns autores sobre “Discussões teóricas sobre infidelidade”, nosso intuito aqui não é definir o que é a infidelidade ou sequenciar as variadas formas que existem. Norteamos também que as provocações postuladas aqui não são motivadas pela busca do moralismo, mas sim pela observação que a história tem trazido e como os conceitos tem sido entendido.

Finalmente, no terceiro capítulo “Depois de Tudo”, entramos na análise discursiva da nossa materialidade do primeiro curta-metragem, nos atemos a

descrever os impulsos e os discursos que cada personagem está inserido. Onde Ney Matogrosso vive um romance de anos com Nildo Parente. Este relacionamento é fruto da infidelidade de Ney Matogrosso, mas isso não demonstra ser um problema para eles, pelo contrário, revela ser uma rotina que eles aceitam muito bem, exceto pelas angústias e medo de que a “guerra” em que Ney Matogrosso enfrenta lá fora (em meio a sociedade e seu casamento heteroafetivo) um dia possa não o deixar retornar para mais uma noite com Nildo Parente. Para entendermos a pressão do discurso social ao qual seus corpos estão inscritos, Vigiar e Punir de Foucault (1999) nos serve de instrumento norteador, descrevendo como a sociedade dita corpo a corpo qual é a sua função social e o vigia o tempo todo ameaçando uma punição.

No quarto capítulo “Pôr do Sol em Dias Nublados”, buscamos fazer uma análise discursiva sobre o relacionamento homoafetivo de Felipe e Leonardo. Os dois passam a ter encontros repetidamente com a intenção de que essa relação evolua para um namoro. Felipe é o nosso foco, pois a problemática gira em torno dele, sendo um sujeito que demonstra ser ciumento e inseguro. Essas atitudes que o inscrevem no nosso campo de análise mostra ser um reflexo do discurso da sua família, que o descrevia como perverso. No entanto, esse discurso internalizado dá origem a um sujeito manipulador, que possui relações passageiras, as quais os ex-namorados não ficaram por muito tempo pelo seu temperamento explosivo. Isso tudo produz uma subjetividade em Felipe de busca incessante por parceiros sexuais que o validam, proferindo frases que demonstram que eles jamais o abandonarão e que os ama.

No quinto capítulo “Conflitos” direcionamos nossas análises para descrever a vivência entre Yuri, Nathália e Daniel. Para o entendimento da sexualidade de Daniel, que está inserido em um contexto onde ele internalizou o preconceito e a repulsa por sujeitos gays, trouxemos teóricos como Arndt, Butler, Albuquerque-Junior e o próprio Foucault. Entretanto, esse discurso não se sustenta quando ele conhece Yuri, o melhor amigo da sua namorada Nathália e, quando ele tenta confrontar Yuri, o mesmo não se sente intimidado e o desejo passa a emergir, causando uma ruptura e deslocando sua repulsa para a vontade de ser tocado por outro homem. Quando o beijo entre Yuri e Daniel acontece, os dois são flagrados por Nathália, e então toda essa aversão retorna, causando agressividade em Daniel.

Sendo assim, ao longo dessa dissertação, conseguimos comprovar como verdadeira a nossa hipótese de que os personagens gays que emergem de um discurso de infiéis são um reflexo do discurso-poder social, ao qual as

audiovisualidades dos curtas-metragens como *corpus*, trouxeram a materialidade para a construção dos enredos a partir da realidade, descrevendo situações inspiradas em um retrato histórico-social. Demonstrando ainda que houve vários formatos de infidelidade emergindo, motivadas pelo “Cuidado de Si” Foucault (2005), pela “Dessubjetivação da identidade” de Milanez (2013) e pela exploração da sexualidade do homem “macho” Albuquerque-Junior (2010).

Por fim, é interessante ressaltarmos que esta pesquisa não chega ao fim com essas conclusões, ainda há muito que pode ser explorado no campo das audiovisualidades. Os formatos de infidelidades descritos nesta pesquisa não se bastam para o entendimento das construções dos personagens gays. É importante lembrar que pesquisas como esta não se limitam ao moralismo, pelo contrário, trabalhamos a problematização das possibilidades que as práticas de infidelidades nos colocaram para analisar.

Quando falamos sobre as práticas infiéis de personagens gays, estamos nos debruçando sobre suas motivações além do desejo sexual, temos todo um discurso-poder que rege o sujeito homossexual e observar as expressões que abrem brecha para a infidelidade, envolve a descrição do discurso histórico do corpo deste sujeito. Assim, teorias das audiovisualidades têm sido exploradas por Milanez (2011, 2013, 2019) com base nelas e juntamente com Foucault (1984, 1988, 1995, 1996, 1999, 2005, 2006, 2008) se tornam um apoio forte para as análises futuras pretendidas.

Pobre daquele que não pode ou não se deixa nunca perder-se de si e conhecer “outro lugar” [...] A fuga de si para si é necessária para continuarmos uma vida comum e ordinária, com seus despertadores, com os encontros chatos, com aqueles legais, enfim, com a vida do homem infame no dia a dia comum dos afazeres, às vezes autômatos, a que damos o nome de vida (Foucault, 2009, p. 10. *Apud* Milanez, 2013, p. 387).

REFERÊNCIAS

- AHRNDT, S. **Distress in response to infidelity: An examination of the evolutionary perspective**. Thesis Proposal. University of Wisconsin, Milwaukee, 2005.
- ANDRADE, F. C. B. “Se a escola não desse uma ajuda...” Homo/transfobia na Escola Pública”. In: MACHADO, C.J.S.; SANTIAGO, I.M.F.L.; NUNES, M.L.S. (org.). *Gêneros e práticas culturais: desafios históricos e saberes interdisciplinares* [on-line]. Campina Grande: **EDUEPB**, p. 51-63, 2010.
- ALBUQUERQUE-JÚNIOR, D. M. “Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças”. In: MACHADO, C.J.S.; SANTIAGO, I.M.F.L.; NUNES, M.L.S. (org.). *Gêneros e práticas culturais: desafios históricos e saberes interdisciplinares* [on-line]. Campina Grande: **EDUEPB**, p. 23-34, 2010.
- ALCÂNTARA, J. C. D. D. **Curta-Metragem: Gênero Discursivo Propiciador de Práticas Multiletradas**. 2014. Dissertação (Mestrado Estudos de Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, Cuiabá, 2014.
- AMORIM, P. M. **PROBLEMÁTICA DA MONOGAMIA: Investigações psicanalíticas acerca da instituição monogâmica em Freud e Horney**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Belo Horizonte, 2016.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, P. **Mitologias**. Trad. Rita Boungermino e Pedro de Souza. 11 ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____, R. **Aula: Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 14 ed., São Paulo: Cultrix, 1977.
- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2004).
- BERNARDET, J. C. **O Que é Cinema**. 1. ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BONES, N. P. **Refletir o real: uma análise da obra dos irmãos Dardenne**. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2011.
- Brasil. **Medida Provisória nº 2.228-1**, de 6 de setembro de 2011.
- BUTLER, Judith. *Corpos que Pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O Corpo Educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

CAVALCANTI, J. P. N. **Percepções da infidelidade e ciúme romântico: correlatos e as diferenças entre os sexos**. Teses (Doutorado em Neuropsiquiatria e Ciência do Comportamento) – Programa de Pós-Graduação em Neuropsiquiatria e Ciências do Comportamento, Recife, 2019.

CECHIN, M. B. C; SILVA, T. Assim falava Barbie: uma boneca para todos e para ninguém. *Fractal, Rev. Psicol.*, v. 24, n. 3, p. 623-638, Set./Dez. 2012.

CÓL, Rafael Marcurio da. **ANÁLISE DO DISCURSO FÍLMICO PELA LENTE FOUCAULTIANA: uma arqueogenealogia da homossexualidade em filmes do cinema brasileiro**. Tese (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Unesp. Araraquara. 2018.

COSTA, C. B; HAACK, K. R; OLIVEIRA, E. L; FALCKE, D. Infidelidade na Perspectiva de Homens e Mulheres. **Pensando Famílias**, v. 23, n. 1, 3-18, jul. 2019.

FIGUEIRA-BORGES, G. Corpo gay, construção do olhar e espaço escolar. **REDISCO** Vitória da Conquista, v. 13, n. 1, p. 57-75, 2018.

FILHO, P. M. S. A virtude da fidelidade: desejo, prazer e sexualidade no pensamento de Foucault. **Complexitas - Rev. Fil. Tem.**, Belém, v. 3, n. 2, p. 15-28, julho de 2018.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves, 7ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____, M. **A hermenêutica do sujeito**. Trad. Márcio Alves Da Fonseca E Salma Tannus Muchail. 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____, M. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13 ed., Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____, M. **História da Sexualidade II: O uso dos prazeres**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 8 ed., Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____, M. **História da Sexualidade III: O cuidado de Si**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 8 ed., Rio de Janeiro: Graal, 2005.

_____, M. **Microfísica do Poder**. 8 ed., Paz e Terra: São Paulo, 1978.

_____, M. **O sujeito e o poder**. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____, M. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Trad. Raquel Ramallete, 20 ed., Petrópolis: Vozes, 1999.

GASPAR, N. R. **Foucault na linguagem cinematográfica**. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2004.

MENDES, C. L. O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis: EDUFSC, n. 39, p. 167-181, abr. de 2006.

MIGOTTO, I. **A CLUBE SILÊNCIO E UM TAL CINEMA GAÚCHO DE PORTO ALEGRE**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

MILANEZ, N. A DESSUBJETIVAÇÃO DE DOLORES - ESCRITA DE DISCURSOS E MISÉRIAS DO CORPO-ESPAÇO. **LING. Est. e Pesq.**, Catalão-GO, vol. 17, n. 2, p. 367-390, jul./dez. 2013.

_____, N. **Audiovisualidades: Elaborar com Foucault**. Londrina: Eduel, 2019.

_____, N. **Discurso e imagem em movimento: o Corpo horrorífico do vampiro no trailer**. São Carlos: Claraluz, 2011.

MITRY, J. **The Aesthetics and Psychology of the Cinema**. Trans. Christopher King. University Press, 1997.

MARQUES, F. F; NUNES, V. S. Manifestações da Intertextualidade e da Interdiscursividade no Livro EVA, de William Paul Young. **Instituto Federal de Pernambuco**. s/v. s/n. p. 01-25. outubro de 2021.

MORAES, J. C. P; FIGUEIRA-BORGES, G. Análise Discursiva da Infidelidade no Filme “Depois de tudo” por Rafael Saar. **Contribuciones a Las Ciencias Sociales**, São José dos Pinhais, v. 17, n. 7, p. 01-21, julho de 2024.

ITTMAN, F. **Mentiras privadas: A infidelidade e a traição na intimidade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

PROENÇA, P. S. Intertextualidade e interdiscursividade em — Na arca: três contos inéditos do gênesisll, de Machado de Assis. **Estudos Semióticos**. São Paulo, v. 5, n. 2, p. 37-44. novembro de 2009.

RODRIGUES, F. **Viver Pode Não Ser Tão Ruim**. Rio de Janeiro: Albatroz, 2016.

SANTOS, E. R. F; SANTIAGO, I. M. F. L. Relações de gênero na perspectiva dos/as professores/as do ensino fundamental. In: MACHADO, C.J.S.; SANTIAGO, I.M.F.L.; NUNES, M.L.S. (org.). Gêneros e práticas culturais: desafios históricos e saberes interdisciplinares [on-line]. Campina Grande: **EDUEPB**, p. 171-185, 2010.

SIBILIA, M. P. **O PAVOR DA CARNE: Riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo**. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Pós-graduação em Saúde Coletiva Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2006.

UTIM, M. A.; MORAIS, L. B.; FIGUEIRA-BORGES, G. Construção discursiva da homossexualidade em “Me chame pelo seu nome”, de Lucas Guadagnino. **Cadernos Discursivos**, Catalão-GO, v. 1 n 1, p. 40-55, 2020.

Curtas-Metragens

DEPOIS DE TUDO. Direção: Rafael Saar. Brasil: 2008. Disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=depois_de_tudo Acesso em 18 de ago. 2022.

PÔR DO SOL EM DIAS NUBLADOS. Direção: Eduardo Martins. Brasil: Aureacci Filmes. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DGIx2Dx5xTE> Acesso em 18 de ago. 2022.

CONFLITOS. Direção: Rafael Jardim. Brasil: 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nmv98CCipX> Acesso em 18 de ago. 2022.

Quando as Cegonhas. Direção: Mikhail Kalatozov. Rússia: 1957.