

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
CENTRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Fernando Souto Dias Neto

Linhas sobre o dispositivo Cinema Argentino: a emergência de uma abordagem audiovisual
de gênero na juventude

São Leopoldo

2013

Fernando Souto Dias Neto

Linhas sobre o dispositivo Cinema Argentino: a emergência de uma abordagem audiovisual
de gênero na juventude

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Ciências da
Comunicação da Universidade do Vale do Rio
dos Sinos – Unisinos. Área de atuação: Mídias
e Processos Audiovisuais

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Suzana Kilpp

São Leopoldo

2013

D541L Dias Neto, Fernando Souto

Linhas sobre o dispositivo cinema argentino: a emergência de uma abordagem audiovisual de gênero na juventude / por Fernando Souto Dias Neto. -- São Leopoldo, 2013.

86 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2013.

Área de atuação: Mídias e processos audiovisuais.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Suzana Kilpp, Ciências da Comunicação.

1.Cinema – Argentina. 2.Cinema – Gênero. 3.Cinema – Sexualidade. 4.Cinema – Sociologia. 5. Corporalidade. I.Kilpp, Suzana. II.Título.

CDU 791.43(82)

Catálogo na publicação:
Bibliotecária Carla Maria Goulart de Moraes – CRB 10/1252

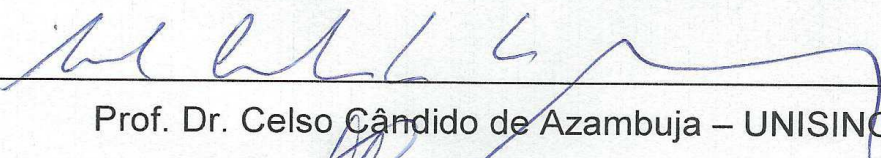
FERNANDO SOUTO DIAS NETO

“LINHAS SOBRE O DISPOSITIVO CINEMA ARGENTINO: A EMERGÊNCIA DE
UMA ABORDAGEM AUDIOVISUAL DE GÊNERO NA JUVENTUDE”

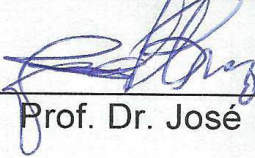
Dissertação apresentada como requisito
parcial para obtenção do título de
Mestre, pelo Programa de Pós-
Graduação em Ciências da
Comunicação da Universidade do Vale
do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Aprovado em 21 de março de 2013

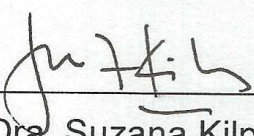
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Celso Cândido de Azambuja – UNISINOS



Prof. Dr. José Luiz Braga – UNISINOS



Profa. Dra. Suzana Kilpp – UNISINOS

*a David Santiago e Souza e
Walter de Mello Cabistani in
memoriam*

Grato a Liane e Nilza, pelo incentivo aos estudos sem o qual não
chegaria até aqui.

Agradeço aos professores e
colegas do PPGCC, que foram responsáveis pela maior parte do
conhecimento numa área nova na qual me aventurei; e também à Capes,
pela bolsa que tornou possível desenvolver o trabalho.

“A crítica consiste em desentocar o
pensamento e ensaiar a mudança;
mostrar que as coisas não são tão
evidentes quanto se crê; fazer de forma
que isso que se aceita como vigente em
si não o seja mais em si.”

Michel Foucault

RESUMO

O texto possui como alicerce as questões histórico-sociais e culturais do cinema argentino, as questões identitárias de gênero e sexualidade envolvidas nas obras desse cinema e também os fatores comunicacionais dessas audiovisualidades que as configuram como um modo de expressão artística através da sétima arte. O estudo adota uma perspectiva pós-estruturalista, por meio de autores como: Michel Foucault, com seu método de analisar a procedência dos fenômenos de produção de subjetividade que constituem o meio social através dos jogos de verdade; Gilles Deleuze, que faz uma análise do dispositivo foucaultiano da sexualidade e do desejo, demonstrando a maneira com que as linhas de força realizam o atravessamento nesse objeto; e também Roland Barthes, através do estudo da crítica como um método interpretativo sobre o olhar. Com os processos históricos que configuraram o dispositivo cinema na Argentina já traçados, há a identificação dos modos de se realizar o audiovisual no país, o reconhecimento realizado de uma nova manifestação na sétima arte, na qual se realizou o recorte, além da pré-análise dos observáveis elaborada, analisando-se linhas de fugas que fazem os atravessamentos nesse dispositivo cinema, identificando um lugar no qual essas linhas articulam-se em direção à expressão de novas e outras subjetividades no âmbito do gênero, sexualidade e juventude. Esse ponto de convergência/emergência corresponderá a um resultado pelo qual se fará compreender a procedência da manifestação audiovisual no presente momento no país, que é rebatida num jogo de forças que rompem fronteiras pré-estabelecidas, num momento de ingresso na pós-modernidade, considerando essa etapa não apenas como um período histórico mas também como uma fase em que as grandes teorias, responsáveis pelas “certezas” da humanidade, não são mais suficientes para a compreensão dos fenômenos sociais.

Palavras-chave: Cinema Argentino; Crítica; Dispositivo; Gênero; Olhar.

ABSTRACT

The text has as base historical-social questions and cultural of argentine cinema, the identity questions of genre and sexuality involved in the cinematographic work, and also the communicational factors of these audiovisuality that set it up as a mode of artistic expression throught the seventh art. The study adopts a post-structuralist perspective, by authors such as Michel Foucault, with his method of analyze the source of these subjectivity production phenomenons that constitute the social through games of truth; Gilles Deleuze, makes an analysis of the sexuality foucaultiano device and desire, showing the way that the lines of power perform the crossing on this object, and also Roland Barthes through the study of critical as a interpretative method about the look. With historical process that configures the cinema device on Argentina already definite, the identification of the ways to perform the audiovisual in the country, the realized recongnition of a new manifestation in the seventh art where it was performed the profile, besides the pre-analysis of the observables elaborated, identifies lines of escape that makes the crossing in this cinema device, identifying a place where these lines articulates in the direction of the expression of new and another subjectivities in the sphere of genre, sexuality and youth. These point of convergence/emergency will correspond to a result whereby it will understand the source of the audiovisual manifestation in the present moment in the country, that is controverted in a game of power that break pre-established borders, in a moment of entry into the post-modernity, considering these stage not as a historical period only, but also as a phase where the great theories, responsible for the "certainties" of humanity, is no longer enough to the understanding of the social phenomenons .

Key-Words: Cinema Argentine; Criticizes; Device; Genre; Look.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. A INTRODUÇÃO DO DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO NO PAÍS	16
3. O CINEMA ARGENTINO E SEUS DISCURSOS REVISADOS	23
3.1. O início: entre o discurso nacional e a busca de identidade	24
3.2. As abordagens ditatoriais: os discursos de resistência	27
3.3. O Novo Cinema Argentino (NCA): um discurso de reativação	31
4. OLHAR PARA O INTERIOR DO DISPOSITIVO CINEMA ARGENTINO ...	35
5. PERSPECTIVA GENEALÓGICA NESTE CINEMA	41
6. IDENTIDADES FRAGMENTÁRIAS DENTRO DAS OBRAS NO DISPOSTIVO CINEMATOGRAFICO	43
7. DISCURSOS SOBRE ABORDAGENS ROMANTICAS E SEUS ACIONAMENTOS	46
8. LINGUAGEM SOBRE LINGUAGEM: A FORMAÇÃO DE OLHARES	53
9. O QUE APARECE NOS FILMES?	56
9.1. <i>Glue</i> : uma história no fim do mundo	57
9.2. <i>XXY</i>	60
9.3. <i>O Menino Peixe (El niño pez)</i>	64
9.4. <i>Plano B (Plan B)</i>	65
9.5. <i>Ausente (Ausente)</i>	67
10. A EMERGÊNCIA DOS MODOS DE VER AS AUDIOVISUALIDADES	69
11. ESTÉTICAS E PEDAGOGIAS DE VER E SER VISTO	73
12. CONSIDERAÇÕES FINAIS	75

FILMOGRAFIA	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84

1. INTRODUÇÃO

A história mostra desde manifestações culturais definidas como marcos de uma mudança que vem a afetar as pessoas enquanto sujeitos até regimes repressivos, que por outrora, deixam marcas profundas na humanidade, servindo como momentos a não serem esquecidos, numa tentativa de que não haja retorno de tais eventos, havendo, por muito tempo, um movimento de resistência por parte dos historiadores na utilização de filmes, cinema, manifestações audiovisuais, devido à insistência desses agentes em estabelecer verdades e não-verdades. Entende-se que, por muito tempo, a escrita, através de fontes documentais, registros e demais, passou a receber crédito e validação. Por consequência, a abordagem a contrapelo feita na pesquisa incorpora filmes, cinema, películas, de maneira que com o auxílio destes referenciais, os resultados venham a questionar o positivismo histórico. Dessa forma, é possibilitado o entendimento de emergências, através de linhas específicas e demarcadas no relato que agora fazemos.

Após trabalhar durante um semestre na graduação, no ano de 2008, com a professora da disciplina de América Hispânica, visualizou-se que esta dava um foco maior nos estudos para as questões da América Latina. Nesse sentido, para a conclusão da licenciatura em História procurou-se compreender processos políticos populistas na Argentina através da microanálise, instigando a busca por uma continuação nos estudos sobre essa região. O foco nas audiovisualidades começou no ano de 2010, quando ocorreram os estudos socioartísticos na especialização em Pedagogia da Arte, focando nas relações de corpo, gênero e sexualidade, na obra *XXY* (também presente no *corpus* dessa obra).

O francês Marc Ferro marca a historiografia com suas análises de obras do cinema soviético, sendo estes produtos audiovisuais de vanguarda, além de o momento em que estão inseridos ser caracterizado por um forte regime repressivo e autoritário. Suas análises se fazem pertinentes quando vistas através do que se denomina como “leitura histórica de um filme” ou, em outros momentos, dita “leitura cinematográfica da história”.

Com o decorrer dos tempos, houve, por parte dos historiadores, em geral, a busca da realização de estudos referentes a produtos da indústria cinematográfica e, concomitantemente, foram acrescentados aos estudos os demais processos que corroboraram para o (des) envolvimento da mesma. Juntamente a esses acontecimentos, emergiram novos

produtos culturais, até mesmo políticos e sociais, como fonte de pesquisa com potencial de informação e afetação.

A opção, na pesquisa, por um recorte de um tipo específico de cinema ocorre de reflexões que foram sendo feitas depois do ingresso na graduação, em momentos nos quais se teve acesso a diversas fontes - como literatura, audiovisual, fotografia, notícias do meio midiático e materiais em geral - que provocaram uma inquietação que se tornou fundamental nessa pesquisa.

Com o ingresso no PPGCC da UNISINOS, houve uma adequação do projeto à Linha de Mídias e Processos Audiovisuais, que contemplava a questão central do objeto de entrada, que foi expandida por autores que o tensionavam. Houve, também, o aproveitamento das Linhas de Crítica das Práticas Jornalísticas, na qual se teve contato com os escritos de Barthes, que se fizeram oportunos à pesquisa; da Linha de Cultura, Cidadania e Tecnologias de Comunicação, na qual se observou questões identitárias que nos interessavam; e da Linha de Mídiação e Processos Sociais, na qual trabalhou-se a questão de arrumar o problema da pesquisa e os observáveis, visando um refinamento do projeto.

Na trajetória da investigação, procurou-se traçar as primeiras manifestações audiovisuais na Argentina, passando pelos processos que levaram até a configuração de um quadro cinematográfico, as primeiras realizações, os formatos, a transição do cinema mudo para o sonoro e suas especificidades, o cinema com abordagens ditatoriais, o NCA (Novo Cinema Argentino), até a identificação de um novo movimento (ou momento) no cinema deste país, com algumas características específicas que serão expostas neste texto.

Dentre esses fatos, são descritos os processos através dos quais se busca sempre voltar os olhares para a maneira como se deu tal acontecimento, e não necessariamente para o fato enquanto consolidado. Tomando como ponto de partida uma análise histórica do “Cinema na Argentina” até a configuração de um “Cinema Argentino”, percebe-se que fatores sociais desempenham um papel fundamental no processo, assim como discursos políticos e seus regimes, que atravessam o processo. A análise das crises econômicas que impactam a população, levando a mudar esse cenário, também se mostra relevante para compreender fatores culturais que influenciam o modo com que os sujeitos se enunciam através dos dispositivos midiáticos que circundam esse meio.

O tipo de cinema que se pretendeu analisar na pesquisa aparece - e isto será demonstrado - como resultado de uma emergência social e de linhas de fuga que atravessam o dispositivo cinema, levando diretores e diretoras a utilizar-se de outras maneiras e a se inserirem nesse lugar para realizarem suas manifestações.

A questão de se produzir uma matriz de análise linguística e estética sobre tal objeto emerge das características que se fazem presente numa sociedade que se diz moderna ou até mesmo contemporânea, mas que, de qualquer forma, não corresponde e não dá conta dos processos que vêm a se atualizar ao seu redor. O momento analisado é marcado pelo rompimento de fronteiras, seja na maneira de se realizar audiovisual ou na forma como os indivíduos resolvem falar de si. Essas formas ganham espaços num jogo de forças que se encontram em meios externos e internos aos olhares desses sujeitos, caracterizando um movimento de permanente tensão e negociação de identidades, identificações, diferenças e desigualdades.

Com a adoção do dispositivo de Foucault aplicado para o Cinema Argentino num período recente - estendendo-se de 2006-2011 - procura-se estabelecer as linhas que o percorrem, possibilitando, dessa forma, a emergência de abordagens juvenis de gênero. Essas linhas formadas se colocam no âmbito do discurso que perpassa as obras que compõem o audiovisual a que se refere no *corpus* da pesquisa, sendo enunciativas e com capacidade de estremecer o jogo de poder e saber entre o espectador e o experimentador da obra.

Entre os movimentos que se fazem entre o dispositivo e as linhas que o atravessam, fazendo-o emergir e o colocando numa posição diferenciada, se dá tratamento às críticas feitas com relação a estas audiovisualidades. A crítica cinematográfica exercerá o papel de demonstrar saberes e poderes, em alguns casos elaborando-os e até mesmo interferindo no ato do consumo desta sétima arte, através de rótulos e etiquetas que na pesquisa constituem uma rota de fuga.

Através do cinema enquanto dispositivo, das linhas enunciativas, da fuga de uma categorização que até então se utiliza no meio cinematográfico e das críticas lançadas no meio *online*, procura-se a formação dos discursos fílmicos originária dos mais diversos meios institucionalizados de saber e depois disciplinados pelo poder, para que se entenda a emergência das abordagens juvenis de gênero no cinema argentino. Identificam-se, deste modo, discursos que perpassam desde a sexualidade até a juventude em obras como *Glue* de

Alexis dos Santos; *XXY* e *O menino peixe* de Lucía Puenzo; em *Ausente e Plano B* do diretor Marco Berger.

Os modos aqui propostos de se ver o audiovisual como Cinema e também como os dispositivos Pós-cinemas descritos por Machado, além de permitirem preencher os espaços vazios deixados pelas realizações tradicionais, demandam conceitos emergentes, como uma pedagogia do olhar relacionada ao modo de se ver e enxergar o que está na tela, não visando controlar, disciplinar, mas sim adotar uma forma discursiva que eduque esse sujeito enquanto experimentador do audiovisual.

A pesquisa demonstra, através de uma análise anárquica de objetos audiovisuais, a possibilidade de se autenticar a emergência de um fenômeno (que será explicitado no curso do texto) utilizando tais fontes, que foram validadas nos discursos que serão referidos, e que, na historicização, de alguma forma, foram banidas pelo positivismo historicista. Essa linha de fuga de uma história das mentalidades reconhece discursos não a partir de uma origem (congelada), mas sim em sua mobilidade, e reconhece sua capacidade de ingerência sobre o transcorrer dos tempos.

O cinema com abordagens de gênero na juventude, realizado na Argentina, enuncia hoje, nas salas de cinemas e em outras formas de manifestação do audiovisual, um momento em que o midiático aproxima o espectador e o realizador, estimulando-os a se comunicarem sobre questões emergentes de maneira inovadora.

O contexto é marcado por profundas mudanças socioeconômicas e tecnológicas que demarcaram a forma de se realizar o audiovisual na década de 1990 na Argentina, forma que começou a se modificar na entrada dos anos 2000 também nas relações afetivas que são enunciadas na *mise en scène* do Cinema Argentino com a abordagem juvenil de gênero, conforme será enunciado a seguir.

Seguindo o rigor dos princípios éticos e estéticos até aqui expressos, a “estrutura” (ou organização)_do texto a seguir será fragmentária e anárquica, como “estruturação” (se é que é possível dizer-se isso no escopo que adotamos) eventual de linhas do dispositivo que intentamos autenticar.

2. A INTRODUÇÃO DO DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO NO PAÍS

O cinema na Argentina será inserido juntamente com a chegada da modernidade ao continente latino-americano, trazendo a sétima arte à população como forma quase hegemônica de diversão de massas por meio do espetáculo midiático. Desde cedo, o fascínio tecnológico exercido pelo aparato carrega consigo uma reconfiguração nos modos de

ver que é exigida dos espectadores: reaprender a ver a si mesmo, ver o outro, ver a nação, ver o estrangeiro, o exótico, ver o que os identifica e os distancia dos demais.

Em contrapartida o momento atual em que nos encontramos ao sujeito lhe é conferida certa autonomia. Este se mostra independente para buscar os novos meios audiovisuais, entre eles o cinema, não apenas como entretenimento, mas como forma de pedagogia do olhar, proporcionando-lhe a fabricação de novos conhecimentos e saberes, reafirmando noções preconcebidas e questionando outras. Agora o cinema não apenas prende, além de entreter e distrair o sujeito; ele vai, além, educando, construindo e afirmando, sofrendo inferências das mais diversas, seja por especialistas ou simplesmente amantes aficionados pela sua *mise en scène*.

Segundo Paranaguá (1985), a produção e a projeção de imagens irão acontecer com o aparecimento, no continente, do aparelho de Lumière, que servia tanto como câmera quanto como projetor. A possibilidade de copiar e revelar a película garantiu a vantagem sobre a máquina de marca Edison. Além disso, havia uma rapidez com que se começava a filmar no território, já fazendo com que o país ingressasse nessa onda de produção.

Durante certo tempo, houve essa disputa pela hegemonia entre o aparelho de Lumière e o de Edison no continente latino-americano, já que o seu domínio pelos usuários locais teria grande impacto econômico. Essa corrida consistia no modo Lumière, dissidente da escola francesa e, do outro lado, Edison, de uma vertente norte-americana. Por fim, ambos penetram na América Latina, porém Lumière¹ fica com o marco do pioneirismo.

¹ Os irmãos Auguste e Louis Lumière são considerados os inventores do Cinema enquanto Sétima Arte, juntamente com Méliès, sendo os primeiros engenheiros e o último ilusionista. A invenção do cinematógrafo é atribuída aos Lumière após a suposta perda de patente de Leon Bouly - que haveria inventado o aparelho em 1892 - e sendo registrado novamente por Auguste e Louis em 13 de fevereiro de 1895.

Com esse processo de ter trazido à tona desde uma manifestação cinematográfica na Argentina que descende diretamente do dispositivo cinematográfico francês, como se viu anteriormente, por muito tempo se tem este como vigente em seu território, além de modo como consumir imagens. Durante esse tempo, assistem-se películas daqueles realizadores e com o olhar daquele modo transfigurado para o país latino aqui demarcado. Pode-se concluir que diretamente a Argentina não se teve uma experiência pré-cinematográfica como Machado (1997) sinaliza, pois desde o início de manifestações visuais contava com o aparelho Lumière, além de importar películas.

Vale lembrar que a opção pelo aparelho Lumière faz com que surja uma manifestação cinematográfica argentina propriamente dita e não apenas reprodução, mas criação dentro de seu território. Assim, tem em mente a ideia de que o cinematógrafo possibilita a transição de um cinema que se manifesta na Argentina para um Cinema Argentino, devido às suas possibilidades de criação e elaboração de películas. Com essa ruptura de apenas prender e limitar o consumidor das audiovisualidades a películas escassas e até então não rentáveis, abriu-se o caminho para realizar e entrar no mercado cinematográfico.

A Argentina, como foi visto, se sobressai no continente, consolida seu espaço, sofre crises, se adapta, conta com fatores culturais a seu favor, mas os discursos cinematográficos que envolveram essa atmosfera da indústria cinematográfica se tornam restritos e específicos, determinando, em grande parte, o fator da identidade nacional, sendo um cinema estritamente nacionalista, desde 1897, com *La bandera argentina*, de Eugène Py. Outro momento é a questão que leva a crer que momentos, fatos, eventos, enfim, que se tornam como exclusivos, e, de alguma forma, se tornam alvo de exotização, e funcionam quando transpostos às audiovisualidades.

Em Buenos Aires, a primeira sala fixa só irá surgir em 1900, momento em que aparecem os grandes cinemas. Em Corrientes e adjacências, isto só iria acontecer nos anos de 1910 e 1915. O cinema inicial, segundo expressão de Paranaguá (1985), se coloca como “parente do circo e da fotografia”. Era nômade, devido à falta de atualização de seu repertório de películas, além da falta de estrutura do lugar em que se passa o espetáculo e das maneiras do público vivenciá-lo.

Através de uma linha de fuga de uma historicização da pesquisa que possa vir a ocorrer, busca-se uma análise de profundidade no processo de consolidação de uma

manifestação de caráter cinematográfico. Caracteriza-se o estudo arqueológico do cinema na Argentina, que vem a percorrer o processo de análise dos discursos envolvidos dentro e fora das películas.

Com determinados processos específicos e seus discursos identificados, marca-se o início do estudo, abrindo o caminho de uma forma verticalizada para uma exploração, dando sequência para uma expansão horizontal, ao ponto de encontrar fraturas e fissuras que, de certa maneira, não identificam determinado olhar ao seu local de emergência. Configura-se um olhar em constantes processos de idas e vindas, encontrando em determinados períodos modos de configurar tais abordagens dentro do se fazer cinema na Argentina que envolvem discursos de gênero e sexualidade na juventude.

Para demonstrar o processo de relação entre o comunicacional, dispositivo cinema, cinema argentino, a linguagem e também as relações de gênero e sexualidade no campo discursivo, a arqueologia utilizada é descrita por Foucault como:

“Na análise que se propõe aqui, as regras de formação tem seu lugar não na “mentalidade” ou na consciência dos indivíduos, mas no discurso; elas se impõem por conseguinte, segundo um tipo de anonimato uniforme, a todos os indivíduos que tentam falar neste campo discursivo.” (FOUCAULT, 1972, P.78)

Tais abordagens merecem atenção, de forma a compreender a possibilidade de como se configura o audiovisual do tempo presente naquele país, sendo assim um produto de análise, envolvendo a juventude enunciada nas telas como protagonistas de gêneros desviantes, o discurso de uma identidade de gênero, que não se engessa permitindo uma constante fragmentação desses sujeitos. A linguagem estética expressa que se firmou no cenário cinematográfico na Argentina, através das escolas que introduziram as primeiras abordagens audiovisuais, enunciam reproduções das subjetividades de realizadores com suas curtas carreiras, além de seus jovens atores que configuram os elencos das tramas.

Com isso, abre-se o objeto que move dentro de si sendo o cinema argentino e instalando-se dentro dele, em forma de dispositivo, o cinema com abordagens juvenis de gênero dentro dessa cena cinematográfica, observando-se que, desde o ano de 1897, se instaurou a primeira experiência cinematográfica no país, seguindo depois com um discurso

nacionalista, visando uma consolidação de um cinema argentino. As rupturas com esse modelo podem ser tipificadas com essa manifestação que vem a atualizar o cinema argentino, enquanto uma virtualidade que havia sido engessada, constituindo os atuais exemplos com potência, como se vê nas obras de Lucía Puenzo, Alexis Dos Santos, e também Marco Berger.

As aberturas realizadas nesses objetos deslocam o discurso, até então envolvido em películas e experimentado nas estéticas dos filmes de épocas anteriores que se consolidaram, enquanto um dispositivo de denúncia ou até mesmo identitário. O cinema argentino que emerge na pesquisa aparece como um dispositivo agir dentro de um outro dispositivo, em que há certa aura, sendo uma referência de qualidade ou até mesmo sendo premiado nas suas mais diferentes abordagens de fazer essa subversão, que consiste em realizar o movimento de uma abordagem que já está consolidada, sendo uma referência mundial, pois através de sua linguagem proporciona uma experiência que afeta os sujeitos de uma maneira a colocá-los dentro de um contexto nacional.

O paradigma, atual, que é configurado por essa manifestação juvenil com gêneros desviantes, aparece ante os indivíduos para proporcionar uma experiência diferenciada, que foi possível pelos riscos que os seus realizadores correram em apostar num caminho que passa longe daquela *mise en scène* a que o mundo educou a se assistir nas películas argentinas. A dramaturgia por parte dos elencos (dando destaque a Ines Éfron [*XXY*, *El niño péz e Glue*]) se torna uma linha importante que vem a atravessar o processo, da maneira que ocorre a entrega, a tomada dos personagens para si, além de uma forte improvisação por parte deles mesmos. Leva-se em conta a curta carreira desses jovens no cinema, já marcando de maneira expressiva suas aparições nas telas.

Os discursos que envolvem essa linguagem cinematográfica dos objetos audiovisuais do cinema argentino, analisados nesta pesquisa, considerando que se trata de filmes com relações afetivas de gêneros desviantes de uma sociedade dita normativa, sofrem inferências de linhas que agem fora desse dispositivo. Mesmo estando externo a esse cinema argentino com abordagem desviante e indo além, agindo sobre ele, o mesmo influencia as pessoas, enquanto sujeitos, a agir de maneira que eduquem seus olhares, ensinando a ler, assistir ou até mesmo passar pelas experiências que essas obras oferecem.

Tal processo busca entendimento, sendo também uma das justificativas desta pesquisa, e configura uma motivação maior atrás de informações para atingir novas descobertas. Alguns

discursos podem ser identificados conforme são experimentadas as películas, como a forte questão da sexualidade, a autonomia sobre o corpo, as intervenções medicinais, a problemática da economia política, a fase da juventude e demais questões de identidades de gênero de modo fragmentárias, que durante essas películas e no tempo recente se tornam mais inconstantes e capazes de serem notadas.

A fuga de uma categorização desse momento em que se assiste no cenário cinematográfico argentino se torna uma necessidade, partindo da ideia que se desenvolve num tempo recente. As imagens em si não são dadas como meros documentos ou objetos, pois o papel dessas imagens, sendo experimentadas no dispositivo cinema, no televisor ou até mesmo no que Arlindo Machado (1997) chamaria de dispositivos que configuram um quadro de Pós-Cinemas (que se assemelham de certa forma ao contato que se obteve durante a pesquisa a algumas obras) consistem em deixar que elas falem sobre si, realizando esse diálogo, estabelecendo essa comunicação.

Estabelece-se a mediação entre os meios, já citados anteriormente, com os consumidores desses produtos audiovisuais e não apenas o filme, a imagem, o dispositivo, a dramaturgia, a fotografia, os realizadores, o roteiro, etc. A ideia consiste em compreender que esses elementos e muitos outros que constituem o produto final que configuram *Glue*, *XXY*, *O Menino Peixe*, *Plano B* e *Ausente* fazem parte do motivo, do argumento e que são responsáveis por essa experiência que afeta os sujeitos consumidores dessas obras enquanto um todo.

Recorrer aos antigos discursos para realizar os atravessamentos, que foram escavados dentro do cinema argentino enquanto um objeto, é ainda recortado dentro deste o cinema recente com abordagens específicas, fazem remontar um caminho arqueológico atrás dessas rupturas, o que em algum momento não fosse dizível e talvez dito como indigerível diante de um olhar censurado, fechado e fadado a cegueira e a distorção, muda no presente, que já abre veredas com certa autonomia, que fazem com que as imagens traduzidas nos objetos em um todo possam falar sobre si.

Haveria a opção de categorizar o cinema neste país a que se tomou como parte da pesquisa; porém este não faz parte do objetivo, mas o que se quer é compreender as manifestações juvenis de gênero nas audiovisualidades deste país no tempo presente, além dos

processos que se desencadeiam em torno delas, possibilitando essa emergência que escorre além das fronteiras dos seus cinemas, sendo mundialmente reconhecida.

Com isso, pensando em categorias criadas pelos pesquisadores, como o rótulo NCA, leva-se a crer uma nova proposta ou instigante forma de chamamento aos espectadores [ou não], para serem conduzidos o olhar a tais objetos do tempo recente. Mas esse rótulo, categoria, classificação ou o que valha, deixa muitas dúvidas, algumas de como até quando se torna pertinente infiltrar uma película nessa nomenclatura, já que esse processo realizará um fechamento em tais objetos. Além disso, tal abordagem propõe um meio que pode (com) prometer uma espécie de quebra de página para um movimento ou até mesmo um momento, que em alguma parte no espaço será superada e tomada por sequência até então.

Procura-se entender o NCA e como este chegou até hoje, como se fragmentaram as obras até então realizadas e a crítica com os sujeitos e instituições por trás desse rótulo, agindo e formando tais conceitos que ativem essas formas de identificar essa matriz de indústria cultural massiva audiovisual, que rompe as fronteiras territoriais e alcança o olhar de diversos sujeitos se torna mais pertinente. O que se consegue entender com movimentos realizados pela arqueologia é que, de diversas formas, algumas inclusive já apresentadas na pesquisa, emanam de maneira com que possibilite o surgimento dessas manifestações, até localizar-se um modo não simplesmente de categorizar, mas sim de agrupar, unir em conjuntos, de forma que identifique pontos, linhas, elementos, além de conceitos que fazem os atravessamentos nessas abordagens nas obras objeto da pesquisa.

O discurso nacionalista-cultural, a fim de criar uma identidade-nacional para este cinema que se assiste hoje, é incorporado pela Argentina, possibilitando a consolidação, mesmo após passar por inúmeras etapas envolvidas por outros discursos, como modelos que desenvolvem uma via de resistência cultural. A busca de capitalização do ato de comercializar, enfim essa tangente que se abre através de uma possibilidade de expor essa vida, essa rotina ou até mesmo narrativas, roteiros e construções de personagens ficcionais que remontam à ideia de sujeito problematizado, é recortada para um lugar de reflexão e subjetividade que se pode entender por uma via, o cinema argentino.

Muitos elementos envolvem esse processo cinematográfico de realização na Argentina, como se viu, mas a chegada aos objetos até então propostos para a pesquisa parte de uma noção de como é realizado o deslocamento de uma abordagem consolidada. Em meio

a um país emergente, saindo de uma crise, com baixo orçamento para realizar seus filmes, no qual há muitos jovens realizadores, até então já descrito, e que apostam esses escassos recursos em abordagens desviantes de uma normatividade, de uma maneira não linear, quebrando um discurso patológico estabelecido ou que até mesmo era descrito como esquizofrênico. Com isso, acaba-se permitindo e autorizando a se falar nessas obras, ultrapassando os limites de suas salas, migrando para outros lugares, concorrendo em festivais específicos e até atingindo outros eventos de premiação de formas mais universais².

Das mais diversas formas de se olhar essas obras, não há uma que defina um processo classificatório após o desfecho dos objetos analisados, mas sim uma forma de potencialização através desses discursos que perpassam a linguagem constituída, até então de como se realizar cinema na Argentina, e que envolvem essas questões de gênero e sexualidade, quando ativadas aos sujeitos como consumidores desses produtos audiovisuais.

A ação de discursos já consolidados, e que se alimentam no meio das instituições, nas quais muitos tomam como as possíveis “verdades” do tornar-se e possibilitar que o indizível passe para um dizível, mesmo que seja estranho, louco ou uma anomalia. Michel Foucault (1972) demonstra a não necessidade de retornar a um passado:

“Por isso mesmo, não é mais necessário apelar para os temas da origem indefinidamente recuada e do horizonte inesgotável: a organização de um conjunto de regras, na prática do discurso, mesmo se ela não constitui um acontecimento tão fácil de ser situado quanto uma formulação ou uma descoberta, pode ser, no entanto, determinada no elemento da história; e se é inesgotável é naquilo em que o sistema perfeitamente descritível que constitui dá conta de um jogo considerável de conceitos e de um número muito importante de transformações que afetam ao mesmo tempo esses conceitos e suas relações.” (FOUCAULT, 1972, P.78)

Os conceitos, discursos, conjuntos e seus remetes são mutáveis. Com o tempo, surgem novas necessidades, novas transformações, ocorrendo gradativamente mudanças. A problematização, até encontrar a formulação de novas matrizes de pensamento, torna-se um trabalho constante, não exclusivamente nesta área e tão pouco neste objeto. O desejo impresso

² No ano de 2007, quando *XXY* chegou às salas de cinema do Brasil, contava com o prêmio da crítica em Cannes, havia ganhado o Goya (Oscar espanhol) e o Ariel (Oscar mexicano) como Melhor Filme Latino estrangeiro. Na Argentina, foi premiado como Melhor Filme, Melhor Roteiro e Melhor Atriz para Inés Efron. Ganhou os Festivais de Atenas (Grécia), Bangkok (Tailândia), Cartagena (Colômbia), Edimburgo (Escócia), Montreal (Canadá) e São Francisco (EUA). Os créditos lhe renderam a disputa pelo Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

consiste em manter sempre aberto esses corpos, sem contar com seus “órgãos” funcionando sistematicamente, pois em todos os instantes há a possibilidade de imersões de diferentes graus de intensidade, fazendo-se necessário voltar o olhar para esses dispositivos.

3. O CINEMA ARGENTINO E SEUS DISCURSOS REVISADOS

Observando o cinema argentino através de um recorte macro, analisando a célula desde a atualidade até seu início, nota-se a transição na técnica, a forte elaboração de abordagens ácidas, que fazem com que mexam com os espectadores experimentadores. A ideia central, clara, objetiva e fortemente carregada de constituir uma face, uma presença, faz com que essas audiovisuais se imponham diante daqueles que a experimentam, tendo seus olhares atravessados através desse dispositivo cinematográfico que produz tais imagens, desde a sala escura em tela grande ou nos aparelhos pós-cinemas.

As linguagens que foram privilegiadas nos diversos momentos são variadas, porém cada uma com seu papel sociohistórico pertinente ao momento correspondente, em que se criavam mais um dispositivo de acionamento na esfera social. Por isso, da atualidade até o ponto da origem, pode-se observar, através da pesquisa, que encontram-se falas que perpassam desde o discurso nacional até o discurso amoroso.

A partir do que se tem produzido sobre Cinema Argentino durante a pesquisa, e conseguiu-se realizar a leitura, entendeu-se que há um destaque na busca da origem do que tornou esse dispositivo um marco na qualidade no circuito cinematográfico, fazendo-o emergir nesse cenário atual. A configuração de uma linguagem primeira – linguagem-prima para Barthes (1991) -, devido à ausência de uma metalinguagem que se apoia esse dispositivo se faz necessária, entendendo os processos pelo qual a mesma fala, e os discursos cinematográficos cruzam e formam o que assistimos hoje.

Percebeu-se a facilidade com que tais objetos audiovisuais extrapolam as fronteiras, com o tempo recente e a rápida multiplicação com que os meios de comunicação se transformam, com o cinema se fragmentando, podendo oferecer experiências diferenciadas no televisor com filmes ou em computadores, *laptops*, *tablets*, entre outros, se popularizando e transmitindo as obras em forma de arquivos. A maneira de realização e a técnica empregada

nas obras foram se modificando, o que mostra um potencial de assimilação dos realizadores na Argentina, mantendo a posição do país em um quadro de qualidade que ocupa no continente.

Com essa linha traçada e uma análise atenta feita, observam-se rótulos criados para determinados períodos marcantes desse cinema, mas que acabam, de certa forma, vindo a justificar um momento em que alguns realizadores fazem escolhas que, por muitas vezes se tornam necessárias por um limite que se tem de opções. Logo fica claro que esse dispositivo recorre a abordagens ricas e marcantes, tornando o meio uma potência capaz de gerar uma fala dentro desse local, o que acaba colocando em conflito as diferentes linguagens que se cruzam, fazendo emergir manifestações, assim como estas que possuem um caráter diferenciado. Analisar as discursividades passa-se a se tornar necessário, a fim de perceber locais de fala desse dispositivo, não havendo necessariamente a necessidade de historicizar tal trajetória cinematográfica nacional.

3.1. O início: entre o discurso nacional e a busca de identidade

Com a primeira manifestação cinematográfica em 1897 e as primeiras salas por volta de 1900, seguido depois da fase silenciosa, esses itens irão configurar um período que se estenderá de aproximadamente 1900 até 1920, com o aparecimento de Ferreyra, o “Negro”, que realiza a transição para o cinema sonoro por um sistema conhecido como Vitaphone, segundo Paranaguá (1985).

Esses processos significariam um modo de “hollywoodização” dessa produção, pois dessa vez a introdução do sonoro nos aparelhos de reprodução de imagem sairá beneficiando mais o mercado norte-americano, o que levará a certa crise dessa produção cinematográfica não apenas na América Latina mas no restante do planeta. A Argentina como os demais países terceiro-mundistas, acabam sendo os mais afetados, devido a questões econômicas e também culturais, como resultado de uma corrida entre essas nações, com um cinema soberano buscando uma excelência e deixando o cinema argentino emergente de lado.

Nesse contexto de adequação de um novo modo de se fazer cinema na América Latina haverá, devido ao fato de haver um movimento para incorporar tais técnicas, com o objetivo

de fazer frente a esta produção crescente mundial de películas. Como medidas muitos países irão utilizar as mais diversas estratégias tecnológicas e estéticas na busca da hegemonia cinematográfica.

A Argentina foi uma exceção no momento de transição para o cinema sonoro. Enquanto países latinos pairavam na busca de ingresso nessa nova linguagem da sétima arte, a cena cinematográfica do país se configura de maneira desigual no restante da América Latina. Sobre isso se destaca o país como:

A exceção que confirma essa regra (conforme dizem os gramáticos franceses) é a Argentina, o primeiro país latino-americano que aproveitou imediatamente a transição para o sonoro, apostando com êxito na mutação industrial. As condições herdadas da época muda não eram muito diferentes daquelas existentes no Brasil e no México, em termos de gente preparada e de infraestrutura. A diferença foi o tango, verdadeiro veículo da expansão do cinema argentino, dentro e fora do país. (PARANAGUÁ, 1985, P.41)

Fica claro que a Argentina (com uma marca de qualidade já notável desde os primórdios na maneira de realização) contou com o fator cultural do tango, sua dança de influência hispânica incorporada na cultura. Para se fazer valer desse fator e do domínio de tecnologias, além de técnicas de som, entende-se que o espetáculo, na sua grande maioria, obteve som, mesmo sendo as orquestras ao vivo, ou instrumentistas solos, o que constituiu uma nova experiência de espetáculo às suas audiências.

Buenos Aires começa a projetar fitas na presença de orquestras por meados da década de 1920, logo se tornando um local de redutos de tango. A marca desse cinema concentrava-se mais pela música, que era mais procurada pelos seus consumidores do que as imagens, diferentemente do Brasil, onde também havia uma cultura sonora forte, a do samba, mas onde não houve tanto caráter de nacionalização naquele momento, já que o próprio samba era considerado a “música de negro”, de malandro, diferentemente do tango argentino, que serve como ícone da “nacionalização do espetáculo cinematográfico” como afirma Paranaguá (1985).

A década de 1930 será marcada por um cinema consolidado e nacional por um *boom* dessa indústria, com o surgimento de produtoras que começam a encomendar filmes de diretores como Carlos Gardel e Francisco Canaro. O período que estava prestes a suceder a

entrada do sonoro era o ápice da produção cinematográfica nacional, com referência aos modos de realização que se constituíram no território, também tornando-se uma marca identitária dos produtos audiovisuais argentinos.

Entre 1932 e 1942, o número de longas-metragens argentinos passa de dois a cinquenta e seis, um recorde que jamais seria igualado, gerando um forte momento crescente de sujeitos envolvidos com a cena cinematográfica, além da instituição de prêmios à qualidade, que davam início ao interesse oficial pela indústria, segundo Paranaguá (1985).

A questão do mito, da simbologia, a memória, a produção de sentido será rememorada no cinema argentino na década de 1940:

“[...] o “Negro” Ferreyra é quem traz para o cinema uma mitologia popular inspirada no tango. Sua trajetória realista, populista, culmina neste período: *Calles de Buenos Aires* (1933), *Mañana es domingo* (1934), *Puerta Alsina* (1935). Seus filmes seguintes, nitidamente melodramáticos, consagram a estrela Libertad Lamarque (principal atração do florescente star-system) e a fórmula de sucesso de um cinema industrializado: *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* e *La ley que olvidaron* (1937).” (PARANAGUÁ, 1985, P.44)

Após esses elementos difundidos e tendo o tango como uma marca consolidada no cinema argentino, outros aspectos serão explorados, a fim de atingir como público-alvo a classe média, logo se produzindo gêneros como comédias e episódios nacionais com uma abordagem *western*. Essas seriam as formas buscadas pelos realizadores para seduzir a população, visando à construção de um mercado que consumisse essas películas. Nomes que marcam esse período são Mario Soffici, intérprete de uma Argentina interiorana, e Leopoldo Torres, voltado a um realismo urbano.

Após o período da 2ª Grande Guerra, ocorre uma crise no cinema argentino, devida a inúmeros fatores. Como Paranaguá (1985) afirma, além da “esclerose estética” e a fragilidade econômica, houve também a intenção de “internacionalizar” o cinema argentino, de maneira a vir a acentuar o mimetismo em relação aos modelos dominantes, quando os mecanismos de funcionamento que fizeram esse cinema se consolidar - como os itens populares - são abandonados, assim como a linguagem que se utilizava do sotaque; agora buscava-se uma “língua neutra”.

O cinema argentino se encontraria morto, tanto política, econômica como culturalmente. Não havia políticas de incentivo no governo Perón, a economia estava frágil, não havia interesse de realizadores para que houvesse a exportação dessas obras, colocando este serviço nas mãos de intermediários, diferente do México, por exemplo:

“Algumas medidas foram adotadas: programação obrigatória de fitas nacionais a partir de 1944, limitação das importações, facilidades de crédito, amiúde carregadas de favoritismo. Essas medidas constituíram meros paliativos, capazes de manter a produção em termos quantitativos, sem frear a degradingolada qualitativa.” (PARANAGUÁ, 1985, P.46).

Em 1955, após a queda de Perón, a produção se acentua. Porém, vários cineastas saem do país e o destino principal seria a Espanha ou até mesmo Hollywood. Esses fatos sucederam os períodos de crise política quando o povo deixa de ser o alvo e o governo centra sua atuação no Estado, inaugurando assim modelos de governo linha dura, dificultando a liberdade de expressão dos realizadores.

O discurso predominante nesse local de fala que vai se configurando – o início do que iria se configurar o dispositivo cinematográfico argentino mais tarde – é formado por linhas de origem identitária, a fim de torná-lo reconhecível perante o outro, esse outro aquele de fora que observa externamente. Como se observa, é recorrente o emprego de uma linguagem dotada de simbologias que remetem a símbolos nacionais, como a bandeira, as figuras políticas, além de marcos nacionais que legitimam o Estado-nação abordados nesse cinema.

Acaba-se instituindo, através do forte fator nacional, o cinema como um local de fala que remete a uma identidade, servindo como apresentação de uma realidade que é transcorrida no país. O país consegue imprimir suas características e suas marcas a ponto de tornar identificável e dizível a maneira como é apresentado e também visto perante às imagens produzidas por esses realizadores.

3.2. As abordagens ditatoriais: os discursos de resistência

O panorama político, social e econômico da Argentina torna-se mais conturbado a partir da queda do governo de Perón, provocando uma onda de instabilidade, entre mudanças e golpe de Estado. O cinema produzido naquele contexto oferece acesso a um olhar do passado, conduzido por seu realizador, a respeito de alguns eventos marcantes para o país. Entre eles, está a consolidação do governo ditatorial militar que, em 1970, começava a constituir seu ciclo de tirania em torno da população.

A interferência explícita das mudanças políticas na vida das pessoas teve seus reflexos no fazer cultural e cinematográfico. Narrativas, roteiros, maneiras de atuar e construção de personagens ficaram indelevelmente marcados pela realidade da época.

Por meio das especificidades da historiografia argentina e do contexto histórico latino-americano, que enfrentou as ditaduras de cunho militar (muitas vezes patrocinadas por sistemas hegemônicos capitalistas), procura-se compreender tais deslocamentos estéticos, bem como as rupturas com fronteiras de construção de discursos fílmicos argentinos que migram de tempos na busca de uma atualização de seus objetos de afetação.

De certa forma, não seria equivocado pensar no termo “cinema de resistência”, trazido por França (2009), para caracterizar o contexto do fim da década de 1970, na passagem para os anos 80, quando ocorreria expressiva produção cinematográfica com temática sobre os ciclos ditatoriais na Argentina, trazendo consigo narrativas históricas e, muitas vezes, roteiros baseados em fatos verídicos.

Tal “resistência” apresenta, portanto, caráter duplamente político: historicamente, ao manter acesa a reflexão crítica sobre o contexto daquela época; esteticamente, ao recusar-se ser um mero cinema de exotismo periférico estereotipado no cenário mundial, tais quais eram os relatos de viajantes sobre terras distantes à época das Grandes Navegações.

Os governos do período em estudo se desestabilizavam e se dividiam entre lutas em que se misturavam populistas e oligarcas, populares e burgueses. Enquanto isso, pairava nos filmes o ciclo de ditaduras que retornava após a morte de Perón. A situação começava a receber notoriedade internacional.

Entre políticas e jogos de poder, encontrava-se a preocupação na manutenção de um modo de vida menos opressor, por uma esquerda que buscava através da luta (armada ou não) resistir de forma inquieta. “Algumas vitórias de esquerda, como a libertação dos presos

políticos, inclusive aqueles envolvidos com a guerrilha, não garantiram o predomínio do partido.” (GUAZZELLI, 1993, p.38). Entre as estratégias de resistência, estava a produção de objetos culturais e artísticos como, por exemplo, a maneira de se fazer cinema, na qual os ciclos ditatoriais se traduziam na *mise en scène* das películas.

“Ao contrário de outros filmes sobre o tema, *A História Oficial* não coloca cenas explícitas de tortura ou outros crimes cometidos pelos agentes do Estado autoritário. Os relatos destes crimes estão presentes nas oralidades de alguns personagens, como Anna e Sara. Neste sentido, a tortura se dissolve no fluxo de consciência. Não é vista diretamente pelo espectador, mas nem por isso deixa de ser percebida e sentida. Sem dúvida, o impacto de um relato de tortura através da oralidade é diferente do impacto de imagens de tortura, como no filme *Pra frente Brasil*.” (ALMEIDA, 2009, p. 140)

Almeida (2009) apresenta o caso da transposição para as telas do contexto da ditadura na argentina na obra *A História Oficial*, de Luis Puenzo. O autor chama a atenção para uma das práticas de opressão do Governo Militar, a questão da tortura a fim de silenciar a oposição.

Nota-se que é feito um paralelo de duas obras que tematizam a ditadura, uma do cinema argentino e outra brasileira. Na primeira, a cena de tortura não é explícita, mas descrita, sugerida e construída no imaginário do sujeito espectador, causando um impacto diferente do que causaria no espectador da película brasileira, dirigida por Roberto Farias.

O papel desempenhado pelo cinema argentino na rememoração da tragédia parece afirmar o direito à memória como um direito humano, e a persistência da lembrança como um mecanismo de justiça, reparação e superação. Nessa filmografia, a produção não se detém somente na representação do sofrimento dos torturados e no arruinamento de seus projetos pessoais – como em *Crônica de una fuga*, *La Noche de los Lápices* e *Garage Olimpo*. Aborda também a experiência sob o ponto de vista dos que ficaram órfãos e que buscam redimir, pelo trabalho da memória, seu parente desaparecido e, ao fazê-lo, reconstroem-se a si e abrem fenda para o encontro interrompido do passado com a atualidade. É o caso dos filmes *Los Rubios* e *El Nombre de las Flores* que, documentários ou ficcionais, convergem à mesma experiência coletiva, que é igualmente abordada por outros títulos, como *Histórias Cotidianas* e *História de Aparecidos*, entre outros. (GOMES, 2011, p.10)

A filmografia do período pós-ditadura militar, resgatada nesse momento, torna-se importante instrumento de memória e de crítica a respeito dos inúmeros desaparecimentos e

violências sofridos pela população. A ausência, o silêncio, a ruptura, a cena de terror sugerida, porém não mostrada, constituem-se em estratégias fílmicas que evocam um sentimento universal de contestação à censura e à opressão física e simbólica.

Este tipo de cinema se consagraria mundialmente, fazendo com que a temática se tornasse recorrente nas narrativas, como um clichê que funciona como mecanismo de denúncia, a fim de estimular o debate franco, a discussão pelo grande público e o acesso à própria história do país pelas novas gerações. O cinema de resistência, com suas particularidades latino-americanas, ganharia reconhecimento mundial por meio de festivais, premiações e boa acolhida de crítica e público.

A consistente filmografia produzida pela Argentina acerca do regime ditatorial militar consolidou uma verdadeira escola para diretores, roteiristas, atores e demais profissionais da área cinematográfica. Nas décadas seguintes, a forte característica moderna, contudo, vai ficando para trás.

O dualismo do pós-guerra, os velhos mecanismos, as antigas instituições e os estanques aparatos ideológicos de Estado não conseguem dar conta de um período contemporâneo que foge dos binarismos simplificadores, como os embates entre população e governo, burgueses e operários, oligarquias e populares, caudilhos e trabalhadores, civis e militares, masculinidades e feminilidades, capital e trabalho, vida pública e privada.

“A *história Oficial* é um filme que busca, através da estética do melodrama, refletir e colocar em pauta o caráter sanguinário e fascista da ditadura militar argentina. Sutilmente, coloca o dedo na ferida da classe média que passou ilesa ao golpe e manteve-se alheia aos fatos até quando lhe foi conveniente.” (ALMEIDA, 2009, P.139)

Boa parte dessa chamada produção cinematográfica “de resistência”, por exemplo, serviu de maneira documental e de registro da memória para que as cruzeiras do regime fossem lembradas, rememoradas e denunciadas. Da mesma forma, encontraram eco na sensibilidade estética de toda uma geração que viveu tais fatos, servindo de aparato simbólico de resistência, assim como as *plazas*, até hoje ocupadas por sujeitos (ou suas mães, ou seus descendentes) que foram para a rua como agentes de contestação que pretendiam realizar as mudanças em tal processo através de levantes e protestos.

No cinema argentino contemporâneo, o que se observa não é o total abandono de temáticas alicerçadas na análise das relações capital-trabalho como definidoras dos contextos de poder e dominação política, econômica e cultural. Um gradual deslocamento da problematização, de inspiração pós-estruturalista, no entanto, vem promovendo uma ruptura com esse modelo já consolidado de realizar cinema na Argentina.

Trata-se de pensar a opressão dentro de um quadro de saber-poder mais complexo, não a partir das grandes massas engajadas de oprimidos que lutam contra o patrão ou o tirano, mas com o olhar micropolítico focado no cotidiano. A trama de poder torna-se relacional, distribuída por todo tecido social, na qual todas as peças podem ser heroínas e vilãs, oprimidas e opressoras ao mesmo tempo.

Nas fissuras de uma estrutura já-dada, naturalizada como eterna e imutável, em que os papéis sociais pareciam predefinidos, surgem contestações. Os sujeitos, estereotipados, mostram outras faces, revelando que o ser humano torna-se “assujeitado” antes mesmo do nascimento: há um discurso que precede a existência, normatizando o que se pode ser, ter, desejar, amar ou parecer. Tal discurso não está fora nem é mera resultante dos mecanismos de saber-poder, mas é efeito e instrumento que retroalimenta toda uma ortopedia de corpos e mentes.

Assim o cinema argentino se reinventa, através de outras reivindicações, questionamentos e resistências. Ao pensar o poder político e econômico para além do Estado, dos Governos, das corporações, dos sindicatos e partidos políticos, estimula a insubordinação ao que é tido como culturalmente natural. Com os produtos culturais, torna possível observar as abordagens que se constituíram o fazer cinema nesse país, desenvolvendo uma matriz que perpassa por discursos que se cruzam, demonstrando o fazer cinema emergente no tempo analisado.

3.3. O Novo Cinema Argentino (NCA): um discurso de reativação

A imprensa internacional clamava: “Parece que a saúde do cinema argentino é inversamente proporcional a sua situação econômica” (*Le Monde*, 2002 apud MOLFETTA, 2008, P.177)

Como se vê na contemporaneidade, a Argentina se encontra no estado de um país em desenvolvimento. Compõe a parcela terceiro-mundista dos países emergentes, além de ter seu poder aquisitivo concentrado na região da grande metrópole.

A colonização do território foi marcada pela influência hispânica e pela adoção de parte de seus costumes, bem como pelo genocídio de povos pré-colombianos, expurgando, dessa forma, tudo e todo aquele diferente ao branco e sua influência. Nos dias de hoje, tanto na sociedade argentina quanto na cultura e na sua maneira de fazer cinema são observados traços desses momentos que constituíram a identidade desse país que sofreu a intervenção do europeu durante a colonização e demais potências durante seus processos históricos.

A influência no social mesmo urbana quanto na forma campesina, será europeia; logo, seu cinema começa a rodar retratos dessa vida privada que antes havia ficado fechada, na qual as películas privilegiavam os grandes acontecimentos. O olhar que se havia constituído de uma população era enunciado pelos fatores políticos através dos governos, demonstrações do tango (que era um fator cultural), atividades campesinas ligadas às zonas mais periféricas do território nacional. Essas estéticas expressas e incorporadas pelos indivíduos, seja através de uma linguagem documental ou ficcional, vieram a fortalecer a identidade nacional da população desde os primeiros modos pelos quais o cinema se manifestou até as linguagens vigentes no presente.

Um novo grupo de realizadores, descontente com uma Argentina simbolizada apenas por imagens de uma Buenos Aires que se movimenta em cenografias de cafés europeus, embrenha-se em bairros pobres, em cidades nada glamorosas da Província de Buenos Aires e na poeira da longínqua Patagônia. (PINTO, 2006, P. 85)

Agora os grandes eventos darão lugar a essas histórias que tratam do indivíduo, de maneira mínima, como afirma Molfetta (2008), sendo o quadro configurado por uma mescla de paixão e desespero, caracterizando uma entrega poética. Esse “mínimo” empregado se refere à maneira como são empregados escassos recursos, desde a forma enxuta de se compor a película até o planejamento financeiro.

“É interessante também notar que os dois modelos foram internacionalmente consumidos como parte de um mesmo fenômeno, ou seja, foram recebidos de modo indistinto (o de rearticulação do cinema latino-americano ou - como rotulou certo jornalismo cultural, o cinema “*Buena Onda*”). O selo cinema argentino acabou se tornando uma garantia de qualidade, uma denominação de origem nos festivais internacionais de cinema, quase que independentemente da filiação ou das opções estéticas específicas dos filmes. É notável também como se foi consolidando o rótulo “cinema argentino” na crítica especializada nos mais variados cantos do planeta.” (PRYSTHON, 2007, p.122)

Na década de 1990 a situação na Argentina começa a se moldar de forma diferente, marcada por uma forte crise econômica, além do predomínio do sistema neoliberal e de uma política apática. A população não ia mais as ruas, porém era necessária alguma saída para esse empobrecimento e diminuição da qualidade de vida que constituíam a cena nacional argentina. Pairava um sentimento de descrença nas forças sociais que anteriormente se tinham mostrado fortes como uma saída em busca de esperança.

O cinema argentino logo consegue, através de suas novas abordagens, incluir-se no circuito internacional, mesmo numa situação econômica difícil, sendo de certa forma bem recebido e obtendo uma relevante notoriedade. Aquilo que o antigo cinema (o seu primeiro modelo) tentou realizar, a estratégia de se lançar além das fronteiras, é, de certa forma, alcançada por este cinema caracterizado como “*Buena Onda*”. Obtido apenas na década de 1980 com Puenzo, que consolida o cinema argentino com sua abordagem combatente como em *A História Oficial*, este novo reconhecimento vem marcar o quadro cinematográfico nacional.

Se antes o que se via era a bandeira argentina nas telas, carregada por um cinema ambulante, ou os casais dançando tango unindo seus corpos sincronizados, sendo acompanhados por orquestras ao fundo, o momento agora inseria novas imagens nas salas. Após períodos políticos dramáticos enfrentados pela população durante a ditadura, esses modelos já não impressionavam e até mesmo não afetavam, não atingindo seu público da mesma forma como antes. “Eles [as gerações anteriores de cineastas] estão mornos, recorrem a metáforas complexas quando o cinema está nas pequenas coisas, aqui, na nossa frente.” (Lucrecia Martel apud MOLFETTA, 2008, P.179)

Como Martel deixou claro em sua visão, o cinema argentino estava com sua fórmula gasta. O público não era mais aquele ensinado e educado a assistir grandes películas, com grandes roteiros e fotografia de qualidade estética herdada dos clássicos cinemas europeus. O momento em questão demonstrava que os argentinos clamavam por uma nova forma de se fazer cinema, dando lugar a abordagens do presente.

Molfetta coloca uma questão referente ao instante no qual se vive, cabendo refletir, não apenas no caso da Argentina, mas em uma perspectiva global: “como ser humano num mundo animalizado, onde se assiste ao modo como se desfazem as redes de solidariedade (de classe, pessoais, familiares), reduzindo drasticamente as chances de sobrevivência?” (MOLFETTA, 2008, P.179). Logo responde ao leitor com os seguintes dizeres: “No cinema, que, como nos melhores momentos da história do realismo, devolveu para seu público, com uma arte austera, a tragédia humana por trás da transfiguração social que atravessa o país.” (MOLFETTA, 2008, P.179).

O Novo Cinema Argentino (NCA), nessa transição a partir da década de 1990, começava a inovar a filmografia argentina, não significando necessariamente o abandono de clássicas e consolidadas abordagens. Pelo contrário, aqueles modelos ainda se faziam necessários para sanar a produção e a exportação de produtos cinematográficos. A exemplo disso tem-se Campanella, que irá ser premiado pela direção de melhor filme estrangeiro no ano de 2010, com a obra *O segredo de seus olhos*.

A partir de então, se tem uma mescla, uma coexistência, uma movimentação forte em meio a essa produção, levando essas abordagens do NCA a se destacar pelo seu diferencial, como visto antes. A nova opção de abordagem constitui-se em um padrão que veio a ser anexado aos saberes e formas já consagrados desde a instalação dos primeiros modelos de obras produzidas no país. Sua marca principal será um foco maior no sujeito e em suas particularidades, singularidades e formas de expressão e manifestação, em detrimento às grandes narrativas coletivas de fundo ideológico ou histórico.

Esses modos contemporâneos de realização se demonstram diferentes das opções estéticas do início do cinema argentino, em que a veiculação de símbolos do folclore reforçava uma tradição cultural homogênea vendida ao próprio povo e ao estrangeiro. Agora, o atrativo é o olhar de um sujeito que possa se reconhecer através da produção de uma narrativa que contemple os atuais processos da vida privada e o cotidiano da população.

“No ano de 1994, é aprovada a Lei 24.337, de fomento e regulação da atividade nacional, ou seja, processo que não ocorria desde a década de 1940 após a queda de Perón, forçando, naquele momento, diretores a buscarem novos territórios para produzirem. Essa lei foi crucial no ressurgimento do cinema argentino, por conta da reforma impositiva que desencadeou, e tornou possível que jovens diretores estreassem em 35mm. Com ela, os fundos para fomento foram notavelmente ampliados e houve importantes mudanças políticas no Incaa, mudanças que possibilitaram um melhoramento na administração e na distribuição dos recursos.” (MOLFETTA, 2008, P.177)

Com a instauração de uma forma de política de controle dessa produção cinematográfica, de maneira atenta e consistente, haveria um comprometimento, visando uma evolução, tanto na forma de expansão quanto na qualidade dos materiais. O contexto articulava o incentivo governamental ao talento de muitos diretores jovens, estreantes. O aumento do número de festivais dentro do país atraía também olhares externos, o que possibilitava o fluxo desse cinema no mercado interno e, muitas vezes, a exportação desses produtos.

Agora os filmes, películas, curtas, longas, os mais variados produtos audiovisuais ingressavam de maneira significativa em festivais em nível internacional. O NCA se apresentava ao mundo e, como afirma Milton Ribeiro (2010) do jornal *Sul 21*³: “O cinema argentino está virando sinônimo de qualidade. Obviamente há filmes melhores e piores, mas o que chega ao Brasil nunca é absolutamente ruim.”.

Muitas películas, não apenas do circuito cinematográfico argentino, mas também de outros tipos de cinema, de outras nações, que fogem ao *mainstream*, não são disponibilizadas nas salas de cinemas para que a população possa consumir. Ocorre um processo de busca por formas alternativas de obter material, logo recorrendo ao formato dvd e, em outros casos, disponibilizando o produto nos canais de televisão, em grande parte via TV fechada. Também é divulgado através da rede internet online, quando o objeto, convertido em um arquivo, possibilita a reprodução em *tablets*, *laptops*, computadores que cada vez se atualizam mais rapidamente, conseguindo romper limites e barreiras que antes impossibilitavam a difusão e popularização desses produtos.

³ Acessado e disponível em: <http://sul21.com.br/jornal/2011/10/cinema-argentino-x-cinema-brasileiro-quando-maradona-humilha-pele/>

Sobre essa geração, marcando os traços que compõem essas obras do NCA, Molfetta sinaliza alguns nomes, destacando suas principais obras. Em parte descreve desde sua análise de conteúdo – não apenas isso -, mas também como é composto o filme, desde a dramaturgia até o se fazer o audiovisual:

“[...] Martin Rejtman filma em 1991 *Rapado*, seu filme de estreia. Esse filme, de imagens despojadas, produção simples, atores não famosos, rotação em cenários reais, câmera na mão e som direto, sobre a realidade da periferia urbana, contém a maior parte dos traços estilísticos que caracterizam o NCA. Outro precedente surge em 1994, quando Esteban Sapir realiza *Picado fino*, uma experiência que simbolicamente sinaliza a outra ponta que estilisticamente tensiona essa ficção. O filme tem uma montagem extremamente sofisticada, rítmica, de fortes relações intertextuais com o gênero do suspense, e se caracteriza sobretudo, do roteiro ao som, como herdeiro do legado godardiano e da videoarte.” (MOLFETTA, 2008, P.184)

Nesse aspecto de configuração desse cinema que veio a se atualizar na Argentina, observam-se muitas heranças de modelos clássicos, agora revivendo linguagens consolidadas, só que em roteiros que contemplem a realidade do sujeito. Os processos em que o envolviam e o remetiam ao sentimento de pertencimento a uma cultura construída de ver e ser visto dentro do seu território, não focando no cidadão A ou no grande burguês, no latifundiário, mas, além desses personas, inserindo o restante da população.

Isso incluía cada vez mais a população, não apenas no conteúdo fílmico, mas também nas maneiras de expressão, construção de imaginários, desde aquele cidadão mais abastado na periferia, deslocado do grande centro urbano, até mesmo o cidadão portenho da grande metrópole. Esses conjuntos de enunciados se interligam, possibilitando o entendimento da formação de um sistema, neste caso o NCA, na cena cinematográfica argentina, passando a ser relevante, além de um produto cultural ousado, fazendo sua emergência num período em que o cinema não é uma prioridade, e tão pouco não há grandes investimentos como outras matrizes, mas por uma força, empenho, insistência e desejo de esboçar uma realidade através de uma abordagem diferenciada.

4. OLHAR PARA O INTERIOR DO DISPOSITIVO CINEMA ARGENTINO

O dispositivo foucaultiano descrito por Gilles Deleuze (1996) apresenta aos leitores a ideia de um objeto que, segundo o próprio autor, conduz ínfimas linhas de diferentes procedências, podendo-se assim utilizar o mesmo como modo de análise do cinema argentino constituído no presente total. Entende-se também que, a partir de um recorte que vem da sétima arte no país, as manifestações que declaram sua existência vêm se afirmando e realizando os atravessamentos, mantendo esse lugar em constante movimento pela ação de forças que o atualizam constantemente.

Os modos como essas linhas realizam a constituição do objeto em rede possuem as mais diversas procedências, podendo algumas afetar o dispositivo de maneira mais expressiva ou relevante, singular e outras reforçando seus devires majoritários. Pode ocorrer que também surjam novas manifestações, através de linhas que não são delimitadas e que podem ser quebradas, fragmentadas, bifurcadas, originando novos terrenos.

As linhas classificadas por Foucault podem ser de diversas naturezas, tais como enunciação, força e subjetividade, em que o sujeito é a peça que faz com que o dispositivo realize o tensionamento, o movimento. As dimensões que realizam a observação são de visibilidade e de enunciação.

Deleuze sinaliza como operar com as linhas que realizam o atravessamento, além de reconhecê-las no dispositivo na perspectiva foucaultiana:

“Não são nem sujeitos nem objetos, mas regimes que é necessário definir pelo visível e pelo enunciável, com suas derivações, as suas transformações, as suas mutações. Em cada dispositivo, as linhas atravessam limiares em função do qual são estéticas, científicas, políticas.” (DELEUZE, 1999, P. 1)

Contemplando a historicidade do dispositivo cinema argentino sob a dimensão de visibilidade, na pesquisa descrevem-se as linhas que, com o passar de sua trajetória, realizaram tais atravessamentos. Entre elas, falar-se-á da inserção do audiovisual como espetáculo, as primeiras manifestações desde a configuração de um dispositivo cinema no país, a transição do silencioso ao sonoro e os modelos que se consolidaram - como modelos identitários, as abordagens ditatoriais - demonstrando regimes que falam da política, economia, sociedade, ideologias e constituição de tipos de sujeitos - e também o NCA.

Já os enunciados partirão das propostas que vieram e surgem como modos de afirmação dentro do dispositivo, sendo elas de característica científicas, pelo que se escreve sobre tais películas e o tipo de cinema abordado, as questões políticas que vêm a emergir no contexto e também as manifestações estéticas na construção dos objetos audiovisuais tratados.

Foucault ainda descreve a presença de uma possível terceira dimensão que se estabelece através das linhas de força. As chamadas linhas de força funcionam tanto no interior quanto no modo externo de um dispositivo, estabelecidas por saberes e poderes mantendo o dispositivo em movimento, podendo ser conduzidas a caminhos diferentes. Assim como no cinema argentino se encontra a maneira clássica da qual os realizadores se valem para elaborarem seus trabalhos, há outra vertente, a dos que pretendem trocar os métodos já confirmados e estabelecidos por uma abordagem inovadora ou simplesmente diferenciada.

As formas que novos realizadores impõem e tomam a frente na Argentina a partir do século XXI marcam a necessidade de se correr riscos ao se fazer filmes no país. Essa postura caracterizar-se-ia como uma linha, na qual os sujeitos irão optar por abordagens diferenciadas como já foram descritas anteriormente. Tal opção por determinados fatores emerge em um momento em que esta civilização ocidental - nas películas da América Latina, em um país de Terceiro Mundo, na fase de desenvolvimento - vem através do audiovisual, manifestar um lugar de exposição do retrato de parte da sua juventude que não se distancia do de outras nações, levando-o a ser assistido em outras partes do mundo.

“O estudo da variação dos processos de *subjetivação* é uma das tarefas fundamentais que Foucault deixou aos que lhe estavam próximos. [...] a história da vida privada representa apenas uma parte dela. [...] É um estudo que tem muitas misturas para desvendar: produções de subjetividade que saem dos poderes e dos saberes de um dispositivo para se reinvestir noutro, sob outras formas que irão nascer.”
(DELEUZE, 1996, P. 2)

A ideia corrobora com a de que o cinema argentino se atualiza, quando remetido ao arquivo no qual se encontram sua trajetória e as formas de expressão, configurando um novo processo através desse dispositivo que é atravessado por ínfimas linhas, sejam elas de natureza subjetiva, de força ou de enunciação. Logo, o atual cinema argentino se atualiza com mais uma sua manifestação, dessa vez de gênero e sexualidade na juventude, com características diferenciadas na realização; ou seja, este cinema não retorna mais ao modo

clássico nem ao focado apenas em um discurso de nacionalização, tão pouco ao NCA, mas atualiza todos esses modos.

Nessa atualização, ocorre uma linha de fuga do “se fazer cinema” na Argentina, resultante de uma necessidade inicial, por conta dos escassos recursos para sua realização, e após, por conta da ousadia dos jovens e iniciantes realizadores que compõem o novo cenário cinematográfico nacional.

Como Deleuze (1996) afirma, os processos de subjetivação transitam de um dispositivo a outro, podendo-se assim inserir de dentro para fora do cinema e do cinema para o dispositivo social. Observa-se a ocorrência da realização de um produto cultural, no campo da sétima arte, manifestando-se nas audiovisualidades, sendo elaborados pelos realizadores, inserindo sua mentalidade descendente de outros dispositivos – sociais, psicanalíticos, políticos, econômicos, privados, entre outros – que percorrem essas películas.

Entre o dispositivo Cinema Argentino e os demais que circulam em torno dele é possível compreender a atuação dessas linhas de diferentes origens, por sua vez dando o tratamento ao que constitui esses produtos de análise. As linhas partem dos movimentos realizados pela atualização dos demais dispositivos, entendendo que não se engessam, ao menos calcando em marcos teóricos totalizantes, observando que a leitura de obras, corpos, identidades, e porque não mentalidades, se singularizam com cada vez maior frequência, e também de maneira mais necessária.

Por um viés centrado na imagem, na técnica, além de seus efeitos, sejam sociais, subjetivos ou até mesmo ideológicos, Aumont (2002) traça em seu trabalho modos de como opera o dispositivo cinema. Quando este autor realiza tal observação, leva em conta a maneira como tal manifestação é atravessada por esses eventos, constituindo um meio variável, tanto na produção quanto na apresentação desse dispositivo. Sobre efeitos no âmbito social no que diz respeito ao dispositivo cinema por Jacques Aumont, o mesmo coloca o seguinte:

“A sociologia da imagem não é decerto a mais avançada. Existem muitos estudos sociológicos a respeito da recepção da mídia (e também da recepção das obras artísticas), mas quase todos concentrados em questões de conteúdo, a fim de, por exemplo, avaliar a incidência de certas representações sobre os jovens telespectadores, etc. Embora algumas dessas pesquisas sejam bem conduzidas, examinam quase exclusivamente análises do representado e, por isso, evitam a

própria questão do dispositivo, que consideram como evidente.” (AUMONT, 2002, p. 185)

Através dessa afirmação do autor, pode-se observar um diálogo trancado e estreito, mas que não há um movimento consistente entre o audiovisual e o âmbito social. A imagem e o que está fora dela por si dialogam, porém não há uma produção de uma matriz que dê conta de tais eventos. Por isso, há a fuga de tentar historicizar tal dispositivo aqui analisado ou produzir sobre seu conteúdo, representações, entre outras. Não sendo menos importantes, mas sim a fim de demonstrar a emergência da possibilidade de realização e produção dentro do dispositivo cinema na Argentina.

Com o desenvolvimento de sua obra, o autor Jacques Aumont (2002) ainda sinaliza para o desenvolvimento de estudos que realizam uma quebra no que diz respeito ao dispositivo cinematográfico. Como afirma:

“Poucos sociólogos foram tão atentos à influência do dispositivo sobre a recepção das imagens. Assim, os trabalhos mais interessantes nesse domínio são nem tanto de sociólogos, mas de historiadores. Deve-se citar o que às vezes se batizou de “história social da arte” e que reagrupa inúmeros estudos históricos de tendências muito diferentes, mas que têm em comum o fato de abandonarem a história tradicional da arte (história das formas) para abordarem os problemas de produção e recepção das obras.” (AUMONT, 2002, p. 186)

Observando a escassez de estudos para realizar um trabalho efetivo no que diz respeito a olhar para o dispositivo, volta-se a atenção para essas questões com o intuito de não necessariamente realizar uma nova forma de recepção por uma perspectiva sociológica, e tão pouco um novo olhar para uma nova história desses produtos culturais. Entende-se que o trabalho se desenvolve nas linhas que se cruzam – podendo ou não ter essas características –, desenvolvendo-se nas audiovisualidades que configuram esse dispositivo. “O dispositivo é o que regula a relação do espectador com a obra. Tem necessariamente efeito sobre esse espectador como indivíduo.” (AUMONT, 2002, p. 188).

Entende-se que o espectador tem seu papel no que diz respeito à produção de fala, que é a linguagem analisada num local de fala, sendo a crítica, que tenta validar essa emergência,

através do difundido nos meios *online*. Segundo Aumont (2002), será na fronteira entre o subjetivo e o social que o dispositivo irá definir-se por seus efeitos ideológicos:

“[...] o cinema, sob sua forma dominante, manifesta uma busca da continuidade e do centramento; ambas essas características são vistas como constitutivas do sujeito, e a função ideológica do cinema consiste em construir o indivíduo em sujeito ao colocá-lo imaginariamente em um lugar central. No comprimento dessa função, o dispositivo desempenha papel essencial: é o que não é visível mas permite ver.” (AUMONT, 2002, p. 190)

Compreendendo que o dispositivo demarcado conta com a atuação de diferentes linhas com variadas origens, visando que seus efeitos sejam sociais ou até mesmo composição histórica, busca-se o entendimento de uma manifestação na sétima arte que cause uma ruptura. Os cuidados a se manter atento consistem na tentativa de não cair em armadilhas como Aumont (2002) descreveu, fazendo-se a análise através das linhas de diferentes origens como descreve Deleuze (1999) sobre o dispositivo foucaultiano, a fim de entender os processos que possibilitam a existência dessas audiovisuaisidades.

5. PERSPECTIVA GENEALÓGICA NESTE CINEMA

A genealogia é uma metodologia que busca o poder no interior de uma trama histórica, em vez de procurá-lo em um sujeito constituinte. (Michel Foucault)

As ciências, desde a época moderna, se estabeleceram através de meios instituídos em formas disciplinares, elevando-a ao estatuto de estabelecimento da virtualidade, seja de um corpo ou dispositivo. Nessa análise de uma audiovisualidade que configura uma abordagem cinematográfica, atravessada por um conteúdo identitário que se fragmenta conforme a passagem dos realizadores das obras, obtém-se o resultado que caracteriza algumas das linhas que perpassam esse objeto. Logo, entende-se que tais linhas objetivam produtos culturais, neste caso, da sétima arte no país.

Olhares até então solidificados, disciplinados e controlados, da maneira com que fossem educados a enxergar tais romances, discursos amorosos desenvolvidos na narrativa das obras, caem por terra na maneira como essas abordagens se desenvolvem. Se antes as identidades eram polarizadas e colocadas de maneira a produzir um romance normativo, tais linhas que garantiam isso em produções de um cinema clichê não se tornam mais necessárias para a emergência de uma nova abordagem – neste caso, a de gêneros juvenis.

Pesquisadores que tratam da questão de gênero – dentro e fora das audiovisualidades [como já foi dito na pesquisa, que a questão de gênero se interiorizou nas películas, de forma que ultrapassasse apenas a questão temática] – escavaram, através de buscas, além da abertura de novos caminhos, que possibilitam o pensar de como se deu o que se vê hoje de fato. O olhar, o ver, seja o outro, ou a si mesmo, seja na tela, ou ao espelho, é feito de modo que provoque o estranhamento; porém, é nesse choque que dissipa o olhar para doutrinar um modo de enxergar o outro e a si mesmo.

Com linhas genealógicas que promovem uma objetivação, muitas delas desenvolvem o papel de normatizar, através de práticas de ciências normativas, no jogo de saber e poder. Neste cinema, se compreende essa prática pelo tratamento dado a tais obras, além de seus espaços nos quais se produziram lugares de fala, além de fortalecê-los e validá-los como produtos de referência e qualidade no nível comunicacional. Logo, dialogando entre abordagens de gêneros juvenis e identidades fragmentárias, muitas vezes provocando inquietações nos experimentadores, consumidores e todos aqueles que lançam o olhar sobre essas audiovisualidades.

É notável um emaranhado de linhas que desenham tal dispositivo nas quais se percebe a constituição de um local que fala sobre si, há uma prática de si, e porque não uma política sobre si, processo esse que acontece entendendo que desde a sujeição ou o assujeitamento mostra-se a configuração de práticas em que os objetos fílmicos desempenham micropolíticas em forma de seus diretores. Pode-se dizer que *Glue* fala de *Dos Santos*, justificado pela sua infância no local que serve de locação, assim como *XXY* e *El Niño Péz* de Puenzo já demonstram uma linha autoral da diretora pela opção de uma abordagem, que por sua vez contempla suas novelas e romances escritos; também temos as obras de Berger, na qual somos contemplados com as abordagens de romances afetivos entre masculinidades em conflito.

6. IDENTIDADES FRAGMENTÁRIAS DENTRO DAS OBRAS NO DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO

Uma divisão usualmente compreendida como primeira, originária ou essencial e, quase sempre, relacionada ao corpo e a forma como, a partir de sua materialidade, “deduzimos” identidades de gênero e sexuais seja generalizável para qualquer cultura, para qualquer tempo e lugar. [...] os corpos vêm sendo “lidos” ou compreendidos de formas distintas em diferentes culturas, de que o modo como a distinção masculino/feminino vem sendo entendida diverge e se modifica histórica e culturalmente. (LOURO, 2004, p. 76)

O que é notável nas películas que compõem o *corpus* de observáveis da pesquisa dentro desse cinema é a fragmentação das identidades de gêneros, que passam da forma como os sujeitos exercem seus desejos, rompendo com determinismos patológicos, corporalidades, determinismos biológicos, tradições reproduzidas pelos tempos ou até mesmo dispositivos sociais que são atravessados por linhas discursivas. O veículo que conduz essas linhas, citadas até então, é a forma como o tempo atualiza os modos de relação entre os sujeitos, além de como esses lugares de fala foram e ainda continuam se transformando, para que se constituam e se enunciem como se assistem hoje.

É notório que já não se faça necessário uma etiqueta ou um rótulo que venha a categorizar, seja o dispositivo cinematográfico analisado ou até mesmo tais identidades que se inscrevem em seus roteiros. Além de serem mostrados e construídos eles estão presentes nas telas, de modo que extrapolam o simples local de fala do roteiro, o que constituiria o seu tema, mas se colocam como forma de ativação. Logo se configura uma fala que dialoga com o espectador e diz de seu realizador, também transformando as experiências e leituras futuras a partir daqueles que se inscrevem ou inserem no modo de vivenciar - ou não - tais romances.

Lopes (2009) fala sobre a noção de representação e a questão de gênero trazida nas películas, sendo ligadas aos demais saberes como:

“[...] a noção de representação claramente se justifica na história, nas ciências sociais e nos estudos de comunicação social; muitas vezes, acaba por transformar a obra de arte em ilustração de problemáticas da realidade sem considerá-las estruturantes. É com fruto dessa preocupação que, nos anos 1970, a questão de gênero passa a ser considerada algo mais interno às obras artísticas e práticas culturais, e não meramente um tema.” (LOPES, 2009, p. 382)

A questão de gênero, em parte dessas obras e também dentro do quadro da juventude, como foi dito, se intensifica nos produtos culturais resultados dessa linguagem, como se pode observar em certos objetos audiovisuais, através dos quais muitos atores puderam entregar parte de si para desenvolver a obra, o que mostra que não há certo teor de representar, encenar, mas sim mostrar a si mesmo em frente à câmera em locações realistas como em *Glue*. Além disso, é notável a leitura que realiza o atravessamento, sendo multiplicada pelos meios midiáticos no qual está ligada a forma com que é entregue a obra ao espectador e através dos corpos que se inserem na tela e vazios até então deixados, o que permite que o experimentador preencha esses espaços conforme seu olhar foi educado ou até mesmo seduzido a realizar tal ação.

Formar corpos, imagens e até mesmo identidades se torna uma tarefa consequente da experimentação das obras. Trata-se de objetos que despertam a inquietação, indiferentemente se há um olhar previamente doutrinado a ser conduzido a assistir determinado momento ou até mesmo por um nível de apreciação despertado, seja por um nível de cinefilia ou pelo consumo da obra sem objetivos necessariamente específicos, mas que já dizem sobre esse espectador.

Louro (2004) observa a maneira como tais sujeitos foram submetidos, no decorrer do tempo, a tais categorias, através de uma leitura que engessa as manifestações de sua corporalidade como:

“Ao longo dos tempos, os sujeitos vêm sendo indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos; a partir dos padrões e referências, das normas, valores e ideais da cultura. Então, os corpos são o que são na cultura. A cor da pele ou dos cabelos; o formato dos olhos, do nariz ou da boca; a presença da vagina ou do pênis; o tamanho das mãos, a redondeza das ancas e dos seios são, sempre, significados culturalmente e é assim que se tornam (ou não) *marcas* de raça, de gênero, de etnia, até mesmo de classe e de nacionalidade. Podem valer mais ou valer menos. Podem ser decisivos para dizer do lugar social de um sujeito, ou podem ser irrelevantes, sem qualquer validade para o sistema classificatório de certo grupo cultural.” (LOURO, 2004, p. 76)

Tais corpos se apresentam para serem assujeitados, seja por dispositivos – inclusive o cinematográfico – que reforçam pelas linhas que realizam os atravessamentos, como a fala produzida pela crítica, que os torna disciplinados a formas de agir e também a se constituir. Por outrora, o tempo recente abre fendas que colocam tais formas identitárias, sendo elas de

gênero, sexualidade – e também outras - em cheque, além de problematizadas no período da juventude, o que configura uma fase instável na vida dos indivíduos que a atravessam, caracterizando uma fase de transição.

As identidades são moventes desde a origem do sujeito até o seu fim, de maneira que não cabe a apenas um local de fala, seja midiático ou de outros campos de manifestação. O que se objetiva fazer é quebrar ideias que se arrastam na inserção do se fazer cinema e que se apresentam através de certo período, num espaço territorial, contemplando essa temática, e que se unem por aspectos e fatores em comum.

Através desses produtos audiovisuais, fica notório o processo de subjetivação realizado na passagem de alguns realizadores - que se colocam no lugar de sujeito – posteriormente tornando a sua bagagem, as suas falas em obras de arte em potência, ou seja, mostrar na *mise en scène* o seu olhar – que é uma forma de falar de si -, para que outros possam atravessar com seus modos de ver. O processo de subjetivação de tornar parte do sujeito - algo colado - no estado da arte, como aqui é observado nesse recorte do cinema argentino, faz enxergar o período como privilegiado, pois realiza fuga de antigas abordagens que já se passam desgastadas aos olhares do tempo presente.

As identidades internalizadas nas audiovisualidades foram, em algum momento, percorridas por formas de subjetividade e logo são atravessadas e remontadas em dispositivos, como a escrita nos roteiros das obras, e desenvolvidas nas narrativas das obras na sétima arte. São identidades fragmentárias que correspondem ao tempo em que se vive o presente e transitam dentro desse dispositivo cinematográfico, com abordagens diferenciadas e que dialogam com formas de manifestações de gênero e sexualidade. Não correspondem a formas objetivadas na estética da existência, mas existem dentro de um campo de conflito e buscam a constituição de tais identidades vivenciadas dentro e fora das telas.

O sujeito enunciado só surge e é validado quando as práticas discursivas no contexto o possibilitem de tal maneira a emergir, o que demonstra a ideia de formação de um local de fala que possibilita o romance vivenciado. Não se torna necessário um modo de controle – partindo da ideia de que tais formas disciplinares de identidades também foram superadas - como se mostrava nas audiovisualidades anteriores, mas que nesse recorte que constitui esse dispositivo abordado na pesquisa, realiza o movimento de quebra com determinadas enunciações referentes à constituição dos sujeitos nesses produtos midiáticos.

A produção desse conjunto de películas configura o um quadro relativamente denso para um país como a Argentina, o que mostra a realização de um número relevante de obras pelo espaço de tempo a que se realiza o recorte, sendo marcante a forma de ação dos discursos constituídos por falas dos mais diversos locais. O procedimento feito possibilita ver a ação desses sujeitos de fala nos lugares que ocupam e demonstram a ação sobre essas abordagens com modos identitários voláteis.

Perante o atual momento em que se vive e coexiste com os processos de realização dessas películas, Faé (2004) considera o sujeito como efeito do discurso, ou seja, formações discursivas, logo vindo calcadas no jogo de forças que se atualizam de momento a momento e não de forma linear evolutiva ao longo do tempo. O autor conduz seu raciocínio de que o que se tem assistido é o produto final de uma fala, que por sua vez configura um discurso que vem a emergir nesse período atual, fazendo-se presenciar tais audivisualidades.

Com o foco dirigido para entender a emergência dessas abordagens diferenciadas, num momento analisado, busca-se na origem não apenas o sentido a ser descoberto, mas sim o que é requerido para a construção de novos enunciados a partir de então. Consequentemente, um modo disciplinador é capaz de propor manifestações ditas como diferenciadas, que acumulam suas regras e especificações conforme se desenvolvem no âmbito do saber.

7. DISCURSOS SOBRE ABORDAGENS ROMÂNTICAS E SEUS ACIONAMENTOS

Com a pesquisa, não se pretende interrogar os sujeitos que se envolvem e tão pouco achar a raiz que os levou a se unirem, mas sim olhar para esses romances que fogem do âmbito normativo e realizar o preenchimento desses espaços, a fim de haver menos estranhamento por parte do outro. “Esse código, cada um pode preenchê-lo conforme sua própria história; é preciso que a figura esteja lá, que o espaço esteja reservado.” (BARTHES, 1991, P. 2). Tal código revela a manifestação da união dos personagens enquanto sujeitos nas telas, nas quais o lugar é próprio dele ser um pouco vazio e, de regra, meio codificado, meio projetivo (ou projetivo por ser codificado). Logo, cabe ao público, enquanto experimentador, preencher esses espaços que realizam a decodificação dos elementos que estão nas telas na qual se assistem as obras.

Todos esses conjuntos de elementos são acompanhados por figuras que, por sua vez, não constituem necessariamente conceitos ou ao menos definições, mas sim argumentos. Figuras não são lógicas e estão fora da narrativa, se agitam, se chocam, se acalmam, voltam, se afastam sem nenhuma ordem. Barthes ainda coloca que o discurso, por sua vez, acompanharia as histórias, fazendo-se presente sem ao menos conhecê-las.

“É próprio mesmo desse discurso que suas figuras não possam se arrumar: se ordenar, fazer um caminho, correr para um fim (para uma instituição); não há primeiras nem últimas. Para fazer entender que não se trata aqui de uma história de amor (ou da história de um amor), para desencorajar a tentação do sentido, era necessário escolher uma ordem totalmente insignificante. Submeteu-se assim a sucessão de figuras (inevitável pois o livro é condenado por seu próprio estatuto a fazer um caminho) a dois arbitrários conjugados: o da nomenclatura e o do alfabeto. Cada um desses arbitrários é no entanto atenuado: um pela razão semântica (entre todos os nomes do dicionário, uma figura só pode receber dois ou três), o outro pela conversação milenar que estabelece a ordem do nosso alfabeto.” (BARTHES, 1991, P. 4)

Com isso, se observa o acompanhamento do discurso junto com a obra, estando presente na esfera do âmbito social, juntamente com as manifestações de produtos culturais, inclusive os audiovisuais. Não há como desvincular discursos de gênero e sexualidade, que se apresentam de maneira fragmentária, ou até mesmo os modos de como realizar os filmes, que foram responsáveis pela criação de rótulos na Argentina, resultando na fuga desses modelos para que pudessem emergir tais abordagens das quais se fala aqui na pesquisa.

Nas obras, os personagens são desmanchados e apresentados como fragmentados, quando, após se encontrar no romance, se veem num meio no qual já se perderam de uma origem – fazendo com que ela já não se faça mais necessária como forma de ditar sua identidade, além de modo como agir. Barthes (1991) ainda completa que há uma troca que ocorre entre o sujeito apaixonado quando o autor empresta a sua “cultura” e, em troca, o sujeito lhe passa a inocência do seu imaginário, indiferente aos bons costumes do saber. Há um desenvolvimento de um sujeito apaixonado, que vivência seu desejo, consolidando-o ou não, mas que colabora para a demonstração dessas questões juvenis no tempo recente em que se assiste.

Na elaboração de um conjunto de discursos do sujeito apaixonado, através do qual emergem as figuras nas quais se organizam tais falas, sendo assim trabalhadas nos seus locais,

também demonstra-se a ordem que possibilita seu estabelecimento. O que leva a crer é o entendimento de diversas idas e vindas, muitas vezes em terrenos mais fáceis, outros nem tanto, mas que se fazem presentes e corroboram com a composição desse tecido romântico que é observado nas linguagens contempladas pela análise

Barthes (1991) ainda trabalha com uma tríade que serve como guia para acompanhar sua obra, na qual se aventura no campo discursivo romântico. Em primeiro lugar, podem ser levadas em conta as figuras, que na sua parte dizem sobre os agentes que realizam tal trânsito e que muitas vezes entram em conflito, mas que contam com um alto nível de tenacidade. As figuras desenvolvidas por Barthes e assim tipificadas configuram o sujeito apaixonado e é assim que se reconhecem no discurso, que se desenvolvem através da linguagem presenciada.

Como segundo elemento da tríade, identifica-se a ordem, a qual se assume a direção de navegar através desse lugar, no campo da linguagem. Segundo o autor, essa ordem não segue uma lógica e, além disso, as figuras que as envolvem não são interrogativas. O que se deve ter em mente é a capacidade dos episódios que envolvem as figuras – sujeitos apaixonados - por um discurso amoroso e que são dotados de uma ordem: nascimento, desenvolvimento e morte.

A questão problematizada possui ligação com o terceiro item que envolve a tríade, ou seja, a configuração de suas referências. Quanto às referências, Barthes (1991) desenvolve o curso de modo fragmentário do discurso romântico, dando-se esse processo através das obras de autores de uma literatura descrita como *regular*, em outros momentos *insistente*, passando pela *psicanálise* e até mesmo acionamentos *místicos*; o que se passa também pela utilização do autor são casos descritos como *ocasionais*.

O tensionamento da elaboração dessa matriz discursiva por Roland Barthes e o problema da pesquisa, acionado com os observáveis, focam na configuração dos sujeitos que por ocasião se enxergam e são vistos desde a consolidação do romance até maneiras fragmentárias de se conduzirem. Passa-se, assim, por formas que se desenvolvem regularmente, por outras vezes de forma insistentes, também psicanalíticas, entre outras, mas nas quais se pode enxergar a emergência dessas manifestações através de uma escrita ou produto cultural audiovisual da sétima arte, sendo validadas perante esse dispositivo.

Como linha de fuga de uma tipificação, diverge-se da ideia de delimitação, visando não uma categorização mas sim obter um domínio deste corpo para poder desvendá-lo, e

também compreender os seus modos de operar perante o dispositivo, através de determinadas linhas sejam das mais diversas origens. Através da delimitação nascem objetivos, por meio de hipóteses que visam encontrar as formas de manifestações no romance; assim se diz que a busca ocorre através do que irá durar.

A duração dentro desse local de fala no romance corresponde às figuras, remontando aos sujeitos compostos pela materialização de seu tecido de desejo carregado por si, além do imaginário, e também o que é declarado por esses elementos alinhados dentro do dispositivo. Em sua maioria, estão presentes nessas abordagens – cinematográficas de gênero juvenis na Argentina – contemplando o tempo recente -, devido à atualização de uma virtualidade que perpassa o campo dos processos comunicacionais audiovisuais, para além das questões sociais identitárias.

O envolvimento entre as figuras de um campo discursivo amoroso, sendo que o local, o romance e a fala, a linguagem sobre o que é dito dos sujeitos enamorados, compõem um código, que Barthes descreve como a ser preenchido. Enfim, se há um código, um objeto a ser desvendando [ou não], com uma ideia talvez de busca de entendimento, compreensão, além de aceitação dessa manifestação que se torna problematizada, o que é perpassado, como o autor cita anteriormente, é que tal manifestação – responsável pela configuração de um código – se apresenta perante elementos das próprias figuras. Essas, por sua vez, carregam a sua história, sua cultura, tanto na maneira que se forjam dentro da linguagem quando no seu desenvolvimento e até mesmo na morte desse discurso amoroso, que segue a ordem estabelecida por esse tecido que vem realizar o processo de atualização nos diferentes momentos temporais.

Nas narrativas audiovisuais conduzidas pelos roteiros nos quais Puenzo (2007/2009), Santos (2006) e Berger (2009/2011) remontam através de uma linguagem, que configura um discurso fílmico, num local de fala – o dispositivo Cinema Argentino – faz com que os personagens, mesmo que numa abordagem ficcional, se potencializem e produzam discursos nos dizeres do campo amoroso. As linhas que fazem tal emergência levam a crer que não apenas as formas de manifestações estético-linguísticas se atualizam enquanto virtualidades, mas também formas identitárias que se fragmentam e se manifestam nessas abordagens enquanto processos de local de fala.

Um lugar no qual não há deslocamento de uma contextualização temporal, havendo uma delimitação de corpos com o intuito de que sejam lidos. A produção de subjetividades, e porque não de objetividades, demonstra que os discursos abordados em uma linguagem primária, estabelecida por Barthes (1991), que faz seu acionamento ao iniciar sua obra, busca o entendimento nessa manifestação audiovisual da sétima arte na Argentina. Em tempos de incertezas, pessimismo, mobilidade, fragmentações, o estabelecido já é sempre não tão estabelecido assim.

Através de uma linguagem que Roland Barthes estabeleceu como regular, por meio de obras próximas a si, se monta o quadro do corpus de objetos da pesquisa que contemple tais falar. Nesse caso, *Glue* (2006) de dos Santos, *XXY* (2007) e *O menino peixe* (2009), de Puenzo, se ligam através de uma perspectiva que os regulem através do campo discursivo amoroso. Na obra de dos Santos (2006), há a forma diferenciada regida pelo estabelecimento de uma relação entre um triângulo formado por amigos, dois adolescentes e uma jovem, mantendo-os através de um romance que é fragilizado pelas questões masculinas – como são sinalizadas por Barthes na sua obra – entendendo que o sujeito apaixonado, masculino, percorre a busca pelo sujeito de desejo a figura feminina, havendo, em alguns pontos, uma quebra discursiva de uma regularidade da linguagem seja escrita (o improvisado), a fala (desenvolvida por um dialeto local), ou as imagens (não necessariamente se utilizando do realismo, mas sim o exacerbando, logo deslocando de sua origem).

Nas abordagens de Puenzo (2007/2009), as regularidades discursivas são remontadas de uma forma diferenciada. Em *XXY* (2007), há a questão da masculinidade fragilizada – já citada anteriormente – com a formação do romance de um adolescente que se apaixona por uma jovem intersexual, o que confere uma questão problematizada do corpo que é materializado com características de ambos os sexos, adotando uma estética feminina e um desejo masculino. Essa gama de linhas perpassa um sujeito e o constitui enquanto sujeito apaixonado. A relação realiza uma fuga de abordagens recorrentes da escrita que, muitas vezes, foi validada na literatura, levando em conta que Puenzo possui suas películas publicadas em outros formatos, mas que no lançamento através do dispositivo cinematográfico entra em choque com os experimentadores e aqueles que desenvolvem a escrita, a fala através dessa imprensa *online*, na qual são recolhidas essas outras formas de linguagem que se manifestam.

Em *O menino peixe* (2009), da mesma diretora, o campo discursivo amoroso é aberto em um âmbito singular - como ela fez a opção em *XXY* (2007), enunciando na *mise en scène* as particularidades da protagonista, que aos poucos raspa em ambientes mais generalizantes – fazendo com que da singularidade de um casal configurado entre uma adolescente e outra jovem haja sua interação desenvolvida num âmbito aberto. O que se tenta dizer é que os aparelhos discursivos sobre o discurso amoroso realizam a fuga de questões no que diz respeito à constituição individual, como autonomia, decisões e até mesmo classificando como no que se configura um quadro psicanalítico.

Na segunda obra da diretora ocorrem – *O menino peixe* (2009) - as questões da presença do gênero feminino que se interliga e forma um casal, com as diferenças entre as classes sociais, questões da problemática nacional, o ambiente familiar, o aparelho jurídico, fazendo com que esses elementos componham uma gama de discursos nos seus mais variados locais de fala, que demonstram a emergência desse romance problematizado. Outro fator que serve como piloto na narrativa desse romance é o caráter místico – também abordado por Barthes – apoiado no desenvolvimento da busca da consolidação desse romance, no qual se enunciam questões simbólicas, mitológicas, imaginárias, fazendo com que, aos poucos, haja um tensionamento que é trabalhado com a personagem apaixonada em busca do seu desejo, levando ao envolvimento em ações de maiores dimensões, mais densas e arriscadas para alcançar seus objetivos.

Nas obras de Berger (2009/2011), no discurso do enamorado, em ambas as audiovisualidades analisadas, é observada a potencialidade do sujeito masculino, além de sua figura circulada pelo desejo que leva a uma forma que persiste - insistente – forjando elementos que desenvolvem a narrativa desses romances, não necessariamente se consolidando. Logo se demarca a configuração de um discurso da identidade masculina que se apoia na busca de um romance vivenciado, seja por parte de dois jovens que pretendem a mesma mulher, e nesse meio se envolvem mudando o rumo do desejo inicial em estabelecer uma relação normativa [caso em *Plano B* (2009)], e com uma linha de fuga na qual emerge uma relação entre sujeitos com a mesma sexualidade, exercendo o mesmo papel de gênero, que até então não havia sido subvertido.

No caso da película *Ausente* (2011), do mesmo diretor, é notada a questão do fator mencionado anteriormente – insistência [persistência] – que vai além das masculinidades que buscam um relacionamento afetivo. Nesta obra de Berger (2011), há um diferencial

importante, sendo que a prática do discurso amoroso age em sujeitos (um garoto e um adulto), sendo o último seu professor de natação. Através dessa ótica, ocorre o entendimento de que surge um desejo de romance, mas que nasce fragilizado devido ao ambiente inserido. Pode-se dizer que os discursos que regem a situação dos personagens adulto-adolescente, professor-aluno, masculinidade, desenvolvem os entraves além de uma questão desviante, que foge da normatividade.

Algumas linhas podem ser identificadas como formas discursivas de agir em tais sujeitos apaixonados, sendo a questão da masculinidade presente em ambas as películas de Berger que se fazem presente na pesquisa e também na questão do *Plano B* (2009), que é a sedução, ilusão, referenciando a conquista através da subversão dessa identidade de gênero. Enquanto isso, em *Ausente* (2011), o garoto que tem seu lado afetivo despertado pelo professor conta com o aparelho jurídico a seu favor, usando-o como mecanismo de poder perante o controle da situação, seu professor se encontra em uma situação delicada, na qual tenta se ausentar da vida de seu aluno.

Entendendo essa linguagem expressa nas obras, que perpassam por discursos, alguns institucionalizados e considerados imóveis, mas que não se ausentam, tão pouco se eximem da condição de operar nessas situações, procura-se, com a análise de Barthes (1991), recolher uma linguagem em curso que atravessa essa manifestação audiovisual, com modos de operar que visam regular, mas que em outros momentos se apresentam com caráter insistente, algumas vezes penetrando na questão do campo psicanalítico do indivíduo, passando por questões do misticismo, havendo o entendimento e a possibilidade de enxergar tais itens operando dentro do dispositivo.

Com isso, experimenta-se tais abordagens, entendendo que suas práticas discursivas de sujeitos apaixonados se ligam por fatores em comum, mas que no que se diz como um resultado e entendimento, desenvolve uma ligação nesse tecido afetivo. As obras, na sua totalidade, nascem por essas figuras, desenvolvem-se com essas linhas e também morrem, ao ponto de serem levadas à tragédia, catástrofe e a um encerramento, no qual o romance é vivenciado, porém despedaçado com um final transformador. Demonstra-se a existência desta fala podendo ser identificada dentro do discurso amoroso, como consegue ser demonstrado no decorrer da pesquisa.

8. LINGUAGEM SOBRE LINGUAGEM: A FORMAÇÃO DE OLHARES

"O escritor é um experimentador público: altera aquilo que recomeça: obstinado e infiel, conhece apenas uma arte: a do tema e das variações. Nas variações, os combates, os valores, as ideologias, o tempo, a ânsia de viver, de conhecer, de participar, de falar, em suma, os conteúdos; mas, no termo, a obstinação das formas, a grande função do significante, do imaginário, isto é, a própria inteligência do mundo." (Roland Barthes)

Durante o passar do tempo em que se observam os movimentos no cinema argentino, percebeu-se um número considerável de sujeitos, seja da crítica especializada, institucionalizada, ligados a um setor da imprensa, ou até mesmo aqueles leigos, mas que de alguma forma possuem uma ligação, até mesmo minimamente subjetiva, aos observáveis pertinentes a pesquisa. Trata-se de compreender as linguagens - essas expressas durante o processo de manifestação - de alguma forma ligadas à experiência que o crítico, enquanto inserido em um lugar, demarca um modo pré-estabelecido de possibilidades de fala ou a ausência desta.

Em alguns casos, o tratamento dessas obras dado pela crítica remonta ideologias totalizantes, macros, ligadas a um período que veio a se consolidar estabelecendo certezas, tornando determinados modos de ver e configurar olhares e, muitas vezes, ocultando outros aspectos. O entendimento que o objeto da crítica, assim como seu acionamento, é, segundo Roland Barthes, descrito como: “[...] não é o “mundo”, é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é um discurso sobre um discurso; é uma linguagem segunda ou metalinguagem (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou linguagem-objeto)” (BARTHES, 2007, P. 159)

Deve-se pensar que as críticas que atuaram nessas obras, quanto aos roteiros, narrativas ou até mesmo formas de realizar esses objetos encontram-se na sua grande maioria calcadas em velhas teorias e isto se faz necessário. Algumas delas remetem à maneira como tal filme não é validado em relação à questão de gênero, devido a equívocos de uma patologia de um discurso médico, ou talvez pela opção por criar códigos que levem o espectador a ir

descobrimos aos poucos as mensagens transmitidas pela obra, que se (re) corta, seja o roteiro ou, em alguns casos, seus personagens.

Algumas vezes, há a questão de por em xeque a atitude do realizador, mesmo sendo um filme de estreia ou até mesmo com baixo orçamento (já citado), além de utilização de improvisação (no qual até então observa-se como ausência de um critério estrito a ser seguido, devido ao resultado que se conduziu); porém, as questões de realização, de rodar, são questionadas e condenadas como excessos, como uma espécie de justificativas, a fim de realizar apontamentos, falsidades, equívocos e deslizes.

A ideia que se tenta mostrar com esta análise, realizando um movimento de agir dentro da crítica, consiste em identificar que essa linguagem objeto, de discurso crítico que se origina no sujeito institucionalizado, está enraizada em teorias ou ideologias fechadas. Por consequência, não permitem a abertura de um novo olhar, de um modo fragmentário e, desse cinema que emerge, pois de alguns lados é reconhecido como falho ou até mesmo equivocado.

Se se levar em conta a crítica, seja essa que é apresentada na pesquisa como forma de remontar olhares, e vindo à tona para que se buscasse uma forma de educar novos modos de ver, entendia-se que, por alguns casos não haveria uma possibilidade de sustentar tais objetos audiovisuais. A função da crítica, em contrapartida, como Barthes sinaliza, pode ser observada como um objeto tenaz, molar, maleável, tênue, como é descrita sua função pelo próprio:

“[...] ajustar, como um bom marceneiro que aproxima apalpando “inteligentemente” duas peças de um móvel complicado, a linguagem que fornece sua época (existencialismo, marxismo psicanálise [seja qual modo de se enxergar os objetos]) à linguagem, isto é, ao sistema formal de constrangimentos lógicos elaborados pelo próprio autor segundo sua própria época.” (BARTHES, 2007, P. 160)

Seguindo as formas de ajuste, entre as aproximações que possibilitam a crítica, é necessário observar, de outro lado, se de uma maneira virá a corrigir, reconhecer deslizes e até mesmo apontar equívocos cometidos por diretores, através de uma linguagem de determinada época e que, muitas vezes, nega o tempo presente, havendo o experimentador público que tem o olhar diferenciado, assim atravessado perante a obra de outra maneira.

Este experimentador da obra reconhece aquilo que está na *mise en scène* como um objeto audiovisual em potência, não ligando-a a uma linguagem engessada, consolidada, imóvel, mas sim ao modo fragmentário em que se encontra a atual situação do tempo presente.

Nas telas se assiste identidades desviantes, móveis, não pré-estabelecidas e que, de alguma forma, recebem espaços para emergir nas audiovisualidades desse cinema protagonizando romances. Embora o modo de realização empregado possa não remeter às velhas escolas, seguindo-as de maneira estrita, algumas obras tomam, em parte, alguns elementos desses modelos, utilizando-os de maneira diferenciada.

O que é perceptível com a divergência entre as críticas e os discursos envolvidos é que há uma ideia que as liga de maneira marcante, ou seja, o fator que o diferencia, sendo a experiência provocada pela película. Enxergar externamente o outro, segundo Faé (2004), pode ser entendido como:

“Ver e falar se definem como formas de exterioridade, porém o pensar realiza-se sob intrusão de um de-fora mais longínquo que se infiltra no espaço entre o ver e o falar, ou seja, no seu interstício, movimento que é provocado pelas forças em relação. Desta forma, é sempre do de-fora que uma força confere outras ou recebe dela a sua afetação variável.” (FAÉ, 2004, P.409)

As práticas discursivas atravessam e são atravessadas por redes e níveis de diferentes modos de saber, que são calcados em modos já estabelecidos e institucionalizados, buscando uma nova ordem através de uma adequação, de atualização dentro de um contexto aberto. Entende-se que a prática da crítica constitui falas e também configura um discurso que descende de um contexto atual.

Muitas questões emergem através do roteiro e da maneira pela qual se desenvolve a narrativa. Juntamente entre a crítica surgem experimentadores dessas películas, desde críticos cinematográficos da imprensa, que possuem o conhecimento especializado na área, o que lhes autoriza dentro deste meio a falar sobre essas manifestações audiovisuais ou até cinéfilos militantes culturais. Em outros casos, observa-se a fala do sujeito que ocupa o lugar do discurso médico, adotando uma posição que, ao analisar a obra, busca uma relação entre o

ficcional e o quadro patológico em que se encontra o personagem⁴, sinalizando equívocos por parte da diretora na abordagem das crises de sexualidade.

Outra questão é a crítica ligada aos festivais de filmes de gênero⁵, que reconhecem essas obras como objetos de potência em realizar tais abordagens, abrindo discussões, diálogos, além de modos de repensar as situações das identidades fragmentárias no mundo contemporâneo.

Entende-se o processo de acionamento que se desenvolve, resultando a crítica como uma linguagem-objeto, configurando um discurso que percorre os observáveis, que são as obras diferenciadas dentro do cinema argentino, encontrando alguns atritos entre os diferentes modos de olhar e percebendo o que se faz presente nas audiovisualidades.

O tratamento, como foi visto no decorrer da pesquisa, pretende mostrar que os críticos, os que estão ligados a um lugar que lhes autorizam a falar, fazem um movimento de reconhecimento e sinalização de não-verdades, sendo que a crítica em si objetiva a emergência de validades. Tais abordagens emergentes, que incorporam identidades fragmentárias, se tornam válidas, pelo momento descrito, além de ideologias que permeiam a atualidade, em contraponto ao movimento realizado por alguns sujeitos da crítica, que visam encontrar subterfúgios de fechamentos nos objetos culturais audiovisuais.

9. O QUE APARECE NOS FILMES?

Entender parte do que foi visto, sentido, experimentado e também vivenciado nas obras através dos diversos dispositivos constitui uma parte importante. Em outro momento, entende-se que nem só a análise de conteúdo forma pesquisa, mas também a maneira de como ela é elaborada tornam-se partes que se complementam, ajudando a compreender o processo que se desenvolve a pesquisa.

Outras questões, como os reflexos na esfera global, são inseridas, com o intuito de perceber a relevância de tal produto cultural, enquanto audiovisualidade ou elemento artístico

⁴ A este exemplo se aplica necessariamente a obra dirigida por Lucía Puenzo (*XXY*).

⁵ O termo “gênero”, neste contexto, remete ao sentido do papel da identidade sexual exercida pelo sujeito no meio social, não necessariamente ligando-o a uma identidade fixa e rotuladora, e sim admitindo constantes desvios, retornos, de forma que não se delimite um modo estrito de calcar um modo de ser e agir.

para o cenário, seja cinematográfico ou até mesmo de mecanismo ideológico, podendo servir de dispositivo de controle, disciplinador e educador.

9.1. *Glue*: uma história no fim do mundo

...foi realizada na base da improvisação sobre um guia de somente 17 páginas. (Alexis dos Santos apud C.G.-abc guionistas)

Glue (2006), de Dos Santos, emerge no cenário cinematográfico argentino num momento importante, constituindo-se em peça-chave nessa pesquisa, pelos fatores que traz consigo, caracterizando o tipo de cinema que vem a configurar. A abordagem mistura elementos do NCA, como locações no interior do país, de maneira que demonstre zonas com menos ênfase no *mainstream*, atores com pouca experiência, além de dialetos próprios do local onde é rodada a película.

Usando o deserto da Patagônia como cenário para a narrativa da obra, a película apela para um lugar não clichê, como até então se acionava no cinema argentino, apresentando uma estética que remete ao desolamento e a questões de existência, num momento em que a sensibilidade da juventude se encontra entre descobertas e dúvidas. Com essa abordagem, Alexis dos Santos constitui uma obra que vem até o espectador desenvolver um local de fala sobre o realizador – se é que seja possível desvincular a obra do seu autor -, entendendo que o diretor, produtor e roteirista, com o qual utilizamos como a obra inicial para a pesquisa, use essa obra para falar de si.

Nesse cenário, emerge a história do jovem Lucas (Nahuel Pérez Biscayart), que no início da película demonstra, através de uma narração, uma posição onisciente de seus desejos e desafetos, além de expectativas sobre o momento que está por vir. Esses relatos que abrem a obra de Dos Santos demonstram um ponto-chave da adolescência enunciada nessa obra, em que emergem fatores como rejeição, busca de aceitação, sexualidade, conhecer a si mesmo ou conquistar a simples atenção daqueles que o rodeiam. Para o diretor está clara a maneira como desenvolver a obra, entendendo que há o abandono de um roteiro a ser seguido, já que em tal

abordagem, o conteúdo dessa película diz algo de como foi parte da vida desse diretor, que através desse meio desenvolve a abordagem com traços de sua juventude.

O elenco é protagonizado por um triângulo amoroso, resultado de uma relação afetiva que se consolida no ápice da história entre Lucas (Nahuel Biscayart), Nacho (Nahuel Viale) e Andrea (Inés Efron). É nesse formato de relação e envolvimento que a juventude transposta para essa obra encontra um sentimento de felicidade, fazendo-os sentirem-se num estado de correspondência em relação um ao outro, enquanto os demais à sua volta levam uma vida composta de conflitos previsíveis num local que não propicia maiores interações.

Além de contar com locações que se apresentam de forma inovadora, com um balanço quase excessivo na câmera (leve herança do realismo), a atuação do jovem elenco dá-se de maneira espontânea. Os diálogos não foram previamente escritos, levando a uma aposta no improviso das falas dos atores inseridos no filme e buscando uma identificação imediata entre o olhar dos espectadores e o dos realizadores sobre a juventude a que ambos pertencem.

Essas subjetividades expressas pelo improviso marcam o objeto, mostrando, além de um novo cinema, que não surge como uma necessidade, porém com uma relevante importância dada ao local de fala, atravessado por linhas que são quase como resultados de processos que surgem de um momento atual. De qualquer forma, *Glue* leva a perceber, pelo que se experimentou ao vivenciá-lo através das audiovisualidades na tela em que essas linhas aparecem, que os modos que constituíram o cinema argentino, desde os primórdios, passando por diferentes fases e em meio a atualizações, vêm agora a ser afetados mais uma vez, abrindo de novo a vereda de colocar em pauta outros modos de se pensar, realizar, consumir e - por que não? - olhar para o audiovisual naquele país.

O desenvolvimento da relação do trio Lucas, Nacho e Andrea, expressando seus afetos livremente, estabelece um lugar de fala por meio da atuação de atores que praticamente montam essa *mise en scène* sem usar um roteiro, apenas com o improviso, mostrando a potência estética da temática que o movimento do jovem cinema argentino de gênero traz para o fazer artístico, de maneira que há entrega por parte do elenco no que se diz respeito à dramaturgia. Entende-se que parte do que se vivencia nas telas é o fazer da vida, do que se é constituído, para a película, a sétima arte.

A obra consegue apresentar essa abordagem de gêneros desviantes de discursos normativos, que atravessam uma sociedade conservadora e muitas vezes ultrapassada, que em

muitos momentos insistiu em resistir, seja através de um discurso religioso, social, político ou econômico, e, no presente, com uma manifestação artístico-cultural legítima e também nacional, que esse cinema sempre até então havia buscado: a constituição de um cinema com identidade – a identidade dos sujeitos, nesse caso -, que emerge num momento em que o cinema argentino se encontrava estagnado.

Através de discursos em jogo, numa rede de conflitos, entre juventudes e suas singularidades, entende-se o que se mostra como uma abordagem diferenciada, na qual fala de seu realizador assumindo múltiplas funções – inserir a sua vida no estado da arte, escrever, improvisar, dirigir e produzir -, além do modo como opera com esses elementos e os aciona no cenário cinematográfico.

Gonçalo Sá (2007), da Sapo Notícias, descreve a película de Alexis dos Santos como uma perspectiva intimista e espontânea de uma experiência entre três amigos adolescentes. Como afirma, a obra estreia num dos festivais de Portugal com uma abordagem de conteúdo específica, o *Queer Lisboa* e, ainda, coloca a vida do protagonista como sem grandes surpresas, além da incapacidade dele em responder ao forte “turbilhão emocional”. Sá (2007) ainda completa, visualizando o filme como uma narrativa cruzando situações do dia a dia com outras oníricas, comandadas pela narração em *off* de alguns personagens; porém, afirma que o filme é uma boa mostra dos dilemas e inquietações que atingem muitos adolescentes, tanto dos que habitam uma cidadezinha no meio do nada, como quaisquer outros por todo o lado.

Com a obra *Glue*, realizando o objeto inicial dessa pesquisa, Sá ainda demonstra os aspectos com os quais a obra opera dentro do cenário cinematográfico em que está inserido. É notória a incursão de elementos dentro da película presente em outras obras do cinema sul-americano. As questões são ligadas aos fortes traços de uma realização de contornos realistas, tendo como exemplo que se tem a câmera na mão, além de outros elementos já demonstrados que são observados em obras.

Se por um lado, é destacada a relevância da obra para a pesquisa, da configuração do *corpus* e análise, é compreendida como Gonçalo Sá (2007) algumas fragilidades que coexistem nessa audiovisualidade, que se expande através de fronteiras, remetendo a tal abordagem. Alguns dos argumentos são como a ideia de *Glue* ser uma primeira obra, logo suscetível a alguns deslizes e fragilidades.

Ressaltam-se aspectos como “narrativa palha”, com que se descreve na perda de deambulações com escasso interesse, o que pode ser observado como quebras de ritmo. A aproximação através da improvisação dos atores aos seus personagens, como Inés Efron que assume o papel de Andrea, logo encarando uma face ingênua – confusão entre sensibilidade e pieguice no desenvolver da narrativa.

Outra questão que Sá destaca é o emprego dos tremeliques, sendo algo forçado do modo de realização, o que nem sempre demonstra e expressa a questão da verossimilhança das situações. Há grandes oscilações em espaços monótonos, além do papel expressivo por parte dos atores, sendo que o roteiro se desenvolve a partir do improvisado. A questão é que mesmo com essa gama de elementos, tanto para a pesquisa quanto para Sá (2007), além dos experimentadores, *Glue* tem um saldo positivo e passa a ser identificado dentro uma abordagem emergente nesse cenário cinematográfico.

9.2. XXY

Gostei tanto do personagem Alex que pensei: posso fazê-lo. Senti uma conexão profunda. (Inés Efron in *Time Out*)

A obra *XXY* (2007) marca a estréia de Lucía Puenzo no cenário cinematográfico argentino, sendo ela filha do premiado diretor Luis Puenzo, vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro com *A História Oficial*, na década de 1980. A questão de seu pai ter uma tradição no ramo cinematográfico irá lhe conferir a possibilidade de realizar obras em maior escala e a jovem diretora possui um caráter literário forte, no que diz da publicação de livros e novelas.

No que diz respeito a suas obra, esta realiza múltiplas funções – o que torna um caráter marcante nesse cinema -, assumindo uma postura de desenvolver uma película que toma o máximo de si. O emprego de atores jovens que constituem o casal se torna relevante, Inés Efrón, no papel de Alex, demonstra a entrega para o desempenho da dramaturgia, logo sendo enunciada por traços fortes e carregados.

A questão do enredo no qual se desenvolve a trama se torna de grande impacto, sendo assim um divisor de águas nos sujeitos enquanto experimentadores da obra. Observa-se a manifestação da crítica especializada, da interpretativa e de militantes culturais. Há a constituição de falas que originam em saberes e também num núcleo que centra no objetivo de analisar e fazer a crítica cinematográfica da obra. São observadas validades discursivas no decorrer das falas produzidas como impacto da obra, assim como modos de operar que buscam categorizações da película no que diz respeito ao que configura sua técnica enquanto audiovisualidade.

Assim como no filme *Glue*, de dos Santos, Lucía Puenzo também aposta em um cenário diferente como um vilarejo no Uruguai, onde Alex, a protagonista, interpretada por Inés Efron (atriz também presente em outras obras analisadas), vive com sua família. Logo se realiza esse movimento de deslocamento de realização, de uma locação na metrópole para o interior ou regiões periféricas.

No elenco, a diretora incorpora sujeitos jovens, como Inés Efron, que já vinha de uma atuação relevante e de sucesso em *Glue*, agora assumindo o papel da intersexual Alex. Também se faz presente na película Ricardo Darín, no papel de pai da jovem. Darín, apesar de estabelecer uma carreira longa e de carregar inúmeras atuações no cinema argentino em filmes fora dessas abordagens, é incorporado de maneira corriqueira, pois percorre e desliza sobre o roteiro mas sem tomar a parte central enunciada por Inés Efron, que conduz toda a narrativa.

A história é centrada no corpo da protagonista Alex, que carrega características sexuais masculinas e femininas. O conflito se desenvolve quando ela não mostra mais interesse em tomar a medicação que impede que seu corpo se masculinize por completo. Ao receber a visita de um médico que traz consigo sua família, tem início um romance que envolve Alex e o personagem de Martín Piroyansky, filho do médico.

Trata-se de uma relação afetiva na qual há um corpo de limite enunciado por um discurso médico-patológico que insere Alex em um quadro de interdições. Essa configuração estabelece a maneira como a jovem estaria autorizada a amar, se relacionar e conduzir sua vida afetiva. São mostradas as questões de violência a que a protagonista é submetida, devido às diferenças que carrega, além da postura preconceituosa que se manifesta no meio social em que está inserida.

O casal é formado por dois jovens que convivem com suas diferenças e semelhanças e procuram estabelecer um diálogo a sua maneira, mesmo que enfrentem as barreiras e distorções estabelecidas pelo universo de ideias de seus pais e aqueles demais que os rodeiam. Constroem assim uma relação dentro de um meio que os classifica como “estranhos”, optando por uma maneira que rompe os estereótipos de gênero e sexualidade que regem seus corpos.

A apresentação e abordagem de *XXY* marcam uma forma de realização que irá surtir grande impacto internacional devido a um tema polêmico, além de repensar os momentos em que o sujeito atravessa, mesmo sendo em uma obra ficcional cinematográfica, por discursos que vêm através de linhas enunciativas estabelecer formas e contratos. Tais estratégias de saber e poder autorizam e desautorizam os sujeitos a amarem-se, se relacionarem, unirem-se ou simplesmente existirem, demonstrando suas manifestações sentimentais e afetivas, abrindo um espaço que os leve a falar de si por meio da confissão de seu sexo, suas práticas, corpos, identidades e desejos.

O resultado desse produto audiovisual desenvolve uma reflexão de até onde se deve interferir no corpo de um sujeito, seja jovem ou não, para que se faça uma cirurgia a fim de estabelecer uma sexualidade. O corpo pode carregar uma ou mais características biológicas tidas por masculinas ou femininas, mas os desejos vivenciados pelo sujeito partirão de outro local além das características corporais. A cirurgia de redesignação de sexo que paira sobre o “corpo estranho” de *XXY* materializa a violência aos afetos em geral. O enredo do filme convida a audiência a refletir sobre o quanto ela corta de seu próprio ser para encaixar-se em lugares sociais pré-estabelecidos.

A comunidade médica, no que diz respeito a abordagem do corpo problematizado, anuncia sua insatisfação com a obra, justificada pela ineficiência e ineficácia do poder de colaboração no quadro dos indivíduos que convive com tais diferenças, o que fará com que a diretora se manifeste. O que se cria então é um embate entre uma zona de conflito entre a instituição do saber médico, que ataca a posição da jovem e estreada diretora que trabalha seus personagens em abordagens românticas problematizadas.

O que se deve entender não é que o filme configura um documentário a respeito de um corpo problematizado, mas sim da possibilidade de um romance de corpos diferenciados, que podem coexistir e estabelecer uma união. Por sua vez, a diretora entende que sua obra não tem caráter de definir quadros de patologias corporais, mas sim de estabelecer um romance jovem,

que no tempo recente luta contra os entraves da sociedade para conseguir sobreviver e poder ser vivenciado.

Para Hessel (2008), há um trabalho que a película exerce sobre o autor, a de montar mistérios aos seus espectadores, que aos poucos acabam sendo descobertos. Dotado de simbolismos, o que para Hessel se apresenta como charadas, algumas dessas formas de manifestação mostram a apresentação de *XXY*. A exemplo disso, é citado o peixe-palhaço no aquário, espécie hermafrodita, a tartaruga marinha de pata cortada e, a partir de então, começa-se a construir significados.

Hessel acredita que se o filme não colocasse esses elementos e após começasse a desvendá-los o rumo seria outro – o que ele sinaliza como possível mais triunfante -, porém situações que forçam a ideia da sexualidade ambígua ficam claras. O que para o crítico aparece como tais simbolismos reflete uma ideia de perigo e riscos, além da possibilidade de surgimento de um humor, principalmente quanto às manifestações por parte dos familiares da jovem Alex, que por sua vez tem seu corpo, identidade e gênero, além de sexualidade, problematizada.

Para Sá (2008), a apresentação de *XXY* no Queer Lisboa 12 é o que se mostra como “Crise física e emocional”, sendo referenciado como uma das promessas para o festival realizado em Portugal com a temática específica e que, por sua vez não deixa nada a desejar, logo atendendo as expectativas do público. O que é observado por Sá é a forte tendência desse novo cinema em abordagens da juventude, tratando-se no ponto de conflito nessa fase da constituição do sujeito, ou seja, o que ele chama de “despertar sexual”.

Se para Sá, o despertar sexual é privilegiado nas abordagens desse cinema, *XXY*, vem a contemplar seus espectadores de maneira densa, consistente e rica. Não há nenhuma questão de situação enunciada na obra como forma bizarra de exposição, seja do corpo ou das manifestações entre os protagonistas.

Estes elementos são importantes e devem destacados, como em *XXY*, que conta com atores como Darín, figura marcada no cinema argentino, e também Inés Efron revelada em *Glue*, nessa película marcando e consolidando sua carreira, o que a leva a desenvolver um papel excepcional. O que é exprimido pelas telas é a insegurança e vulnerabilidade de um romance que tenta se fundar através da existência de ambas as características mas com desejos que se ligam.

Gonçalo Sá (2008) ainda completa que há um alicerce numa discreta mas absorvente energia visual, contanto com uma fotografia de tons turvos e uma segura realista que lembram algumas obras contemporâneas do cinema argentino. Porém, *XXY* tem seu diferencial, sendo descrito como caloroso no desenvolvimento dramático e o que o Sá afirma é que não há como evitar “murros no estômago” (na qual a violência psicológica não fere menos do que a física). A obra conferiu em Cannes Grande Prêmio do Júri em 2007 e nos Goya Melhor Filme Estrangeiro em Língua Espanhola.

9.3. *O Menino Peixe (El niño pez)*

Na composição da obra *O Menino Peixe* (2009), o segundo longa-metragem da diretora Lucía Puenzo, de novo haverá um deslocamento do cenário, como em *XXY*. Trata-se agora de locações em um bairro de classe alta na qual está inserida a residência da jovem Lala (Inés Efron, também protagonista de *XXY*); com o desenvolver da história, ocorre mais um deslocamento, mostrando o caminho percorrido pela protagonista à terra de Guayi (Mariela Vitale), a criada da família pela qual Lala se apaixona.

A diretora, também roteirista dos dois filmes citados, aposta novamente em Inés Efron, que é uma jovem atriz que havia surpreendido com sua forma espontânea de atuar, além da naturalidade com que incorpora a estética de seus personagens.

Nessa película, temos um casal de duas jovens mulheres. Além disso, de um lado, Lala (Inés Efron), que representa a jovem de classe alta que está no meio de uma família tradicional, de alguma forma destinada a atender às expectativas e certezas criadas a seu respeito, ligadas ao que representa um meio elitista. Por outro lado, assistimos a Guayi (Mariela Vitale), assumindo a posição da jovem de origem humilde, vinda de uma localidade pobre do Paraguai em busca de melhores condições, em um ambiente que possa lhe dar uma fonte de renda.

Uma visão desenvolvida no filme é a que permite aproximar dois sujeitos de classes distintas, do mesmo gênero, possibilitando que vivenciem um romance. Essa relação atinge um ponto que leva à vontade de fugir para o Paraguai, com o objetivo de se estabelecer às margens do Rio Ypoá.

Mas Lala sofre uma desilusão ao ver que seu pai tem um caso com Guayi. Nesse momento de fragilidade. Lala parte sozinha para uma jornada em busca de respostas sobre a origem de sua amada, o que a leva a algumas decepções que a marcam profundamente. Nesse meio tempo, o pai morre e Guayi é presa, acusada do assassinato de seu chefe, e Lala acompanha o desenrolar dos fatos à distância pela imprensa.

Quando a jovem de classe alta retorna para Buenos Aires, realiza uma visita, na penitenciária feminina, à jovem criada, ainda cultivando por ela sentimentos amorosos.

Nessa construção, ao abordar uma figura feminina, com um gênero que se desloca das perspectivas pré-estabelecidas pela sociedade, e ao figurar um quadro de reclusa/exclusão de uma delas, a pobre, o filme apresenta um clichê que é corriqueiramente utilizado nas abordagens fílmicas, na qual figuras lésbicas são apresentadas em sua grande maioria como presidiárias, além de outros papéis que sempre remetem à construção de uma identidade marginalizada.

Mais uma vez, portanto, Lucía Puenzo, trata de um tema polêmico relacionado à questão juvenil do gênero dos sujeitos. De um lado, usa abordagens e recursos cinematográficos inovadores em relação ao praticado no cinema argentino; porém, de outro lado, veicula discursos e forma clichês que remetem à necessidade de analisar os atravessamentos da crítica que atualizam os sentidos do filme.

9.4. *Plano B (Plan B)*

A história de *Plano B* (2009), de Marco Berger, desenvolve-se a partir de um roteiro elaborado pelo próprio diretor. Mantém ainda aqueles caracteres minimalistas centrados na narrativa que envolve como núcleo central as relações entre três (como em *O Menino Peixe*: as duas mulheres e o pai de uma delas, o amante da outra),

Neste filme, ocorre alternância de parceiros sexuais: entre Laura (Mercedes Quinteros) e Bruno (Manuel Vignau) e entre Laura e Pablo (Lucas Ferraro); até que Bruno, em um clímax da história, irá questionar-se sobre a fonte de seu desejo, sua identidade de gênero e sua orientação sexual.

Parece haver um discurso sobre a figura feminina (Laura) com um comportamento caracterizado de moderno num contexto contemporâneo, que não se consegue fazer por entender; porém, acrescenta-se a noção de quebras, através de uma linha de fuga na representação de uma personagem, que mantém e alimenta dois relacionamentos - sendo um deles com seu ex-namorado -, que ainda vive na esperança de um romance consolidado.

Enquanto isso, Pablo configura-se na neutralidade, fazendo uma passagem na película, quase como uma figuração, agindo passivamente em relação à intervenção de Bruno na sua vida e na de sua namorada Laura.

Essa abordagem mostra de maneira translinear as diferentes manifestações das personas, fugindo de uma elaboração clássica de roteiro ou até mesmo de narrativas alternativas que apresentam os relacionamentos juvenis no cinema argentino, nos termos que se apontou anteriormente.

Mas Marco Berger também aposta em locações periféricas, o que propicia ao espectador experiências em ambientes que falam de maneira profunda sobre os personagens, tendo como exemplo disso suas residências, quartos e maneiras que imprimem suas características nesses espaços. É assim que Pablo e Bruno demonstram um relacionamento afetivo que gira em torno de um dito “Plano B”, uma espécie de subterfúgio para que ocorra uma sedução e um desvio de desejo de Pablo em relação à sua atual namorada, a qual mantém um relacionamento ocasional com seu ex-namorado Bruno, que outrora buscara seduzir Pablo.

O roteiro instaura uma narrativa quase minimalista, vindo a rebater constantemente o questionamento do gênero dos jovens Bruno e Pablo. A maneira como o filme faz certos recortes desses protagonistas acaba desgastando o olhar, levando à visão dos atores a uma espécie de estética de comportamento introvertido, atravessada por curiosidades, descobertas e até mesmo por certos medos de rejeição que um relacionamento homoafetivo pode provocar no meio social.

O discurso social que atravessa o dispositivo cinema argentino, especificamente nessa abordagem juvenil de gênero, que rompe algumas barreiras, é conduzido fielmente por Berger, quando, através da dramaturgia, ocorre uma espécie de bloqueio; porém, quando, através do roteiro, que se traduz na *mise en scène*, se faz enunciar com justiça o trabalho deste diretor e roteirista. O não comprometimento das partes enunciativas da realização do filme

com um relacionamento diegético, seja ele entre um rapaz e uma moça, entre dois rapazes ou até mesmo entre um triângulo, não se torna uma problemática para que esses jovens, na história do filme, possam expressar seus afetos pelos outros.

Limites respondem a subjetividades do sujeito enquanto enunciado e atravessado por linhas, muitas delas legitimadas por discursos estabelecidos ou por linhas de fuga que se atualizam; esse caso, exposto na película *Plano B*, remete ao ponto de até quando se mantém o controle sobre quem se pode amar. Explicitando na grande parte da narrativa uma espécie de indecisão, gera-se uma ansiedade no espectador: o sentimento dos indivíduos é sempre imprevisível, já que a manifestação de seus desejos se torna, no filme, cada vez mais complexa. Há, na obra, um afeto que torna as personas encaradas por Pablo e Bruno – representadas por atores que não possuem grande relevância e não se caracterizam como grandes estrelas –, uma potência que é preciso compreender melhor na sequência da pesquisa.

O desenvolvimento se dá na trama do jovem que é largado por sua amada e, em contrapartida, elabora um plano para seduzir o atual pretendente da moça, demonstrando sua identidade de gênero desviada do que até então que move o desejo pela moça. Conforme ocorre o andamento da película, há a aproximação entre os dois, a questão dos diálogos se tornando mais intensificados e mais íntimos, o que cria certa forma de sedução entre os dois rapazes. A ideia irá fugir do controle quando ambos os jovens se veem envolvidos, de forma com que não consigam realizar um desligamento de suas vidas, tornando logo a necessidade de vivenciar este romance através de masculinidades.

9.5. *Ausente (Ausente)*

Na obra *Ausente* (2011), Marco Berger reflete uma problemática na juventude, levando ao espectador questões que surgem quando um jovem menor de idade sente-se atraído por outro indivíduo do mesmo sexo, porém com uma idade mais elevada, e que se encontra na situação de seu professor.

Martín (Javier De Pietro) assume o papel de um adolescente tímido, inserido numa escola tradicional de Buenos Aires, onde é submetido a um exame médico para poder ingressar na turma de natação. Sebastián (Carlos Echevarrián) incorpora o papel de seu

professor de natação, começando a perceber que Martín lhe observa nas mais diversas situações.

Marco Berger utiliza-se de locações para compor os cenários de sua segunda obra locais que alternam de maneira mais diversificada, isso quando remetido a seu filme anterior (*Plano B*) que, apesar de possuir um espaço temporal maior, utiliza-se na maioria das cenas locações fechadas, justificada pela expressão de afetos dos protagonistas. Por se tratar de um afeto despertado em Martín por Sebastián, o que constitui mais que uma relação aluno-professor, mas também entre um adolescente e um indivíduo adulto, neste filme o diretor abre o cenário em que se rodam as filmagens externas, deixando para as situações de contato e explicitação de corpos as locações internas.

Berger aposta pela segunda vez em atores sem renome no cenário cinematográfico; porém, dessa vez com tons mais convincentes, que propiciam uma maior transmissão de alguns dos processos que atravessam esse cinema juvenil. O diretor, assim como Lucía Puenzo e Alexis dos Santos, participa como roteirista nas suas películas, fazendo esse movimento que, de certa forma, o identifica na corrente cinematográfica de que se está tratando. Esses aspectos, do se constituir e inserir como diretor, assim como roteirista, marca uma autonomia de seus realizadores para inserir tais enunciados nas suas películas.

O diretor mostra as estratégias de um jovem que busca, de forma corriqueira, achar uma fuga de seu lugar estabelecido num meio social, a fim de ter uma aventura afetiva com o seu professor. Retrata um jovem que possui amigos, convive com eles num meio social, se relaciona com pessoas do sexo oposto, mas que de alguma forma sente-se atraído por seu professor, uma figura adulta que está presente em parte do seu cotidiano. O jovem Martín luta com suas estratégias para conseguir dormir na casa de Sebastián, mesmo sabendo que isso pode lhe causar problemas no seu meio social.

Deve-se deixar dito que Marco Berger, apesar de possuir um número relativamente baixo de películas que dirigiu e fez o roteiro, já imprime há mais tempo, seja de forma objetiva ou subjetiva, um fator biográfico nos seus produtos audiovisuais. Assim se caracteriza a inserção de abordagens em grande parte protagonizadas por masculinidades e desejos desviantes que rompe a fronteira do dito estabelecido ou normativo.

O áudio da obra leva a entender que há certo trabalho e dedicação por parte da realização em conduzir a trama, preparando o espectador para as situações que se

desenvolvem na narrativa da película. O ritmo da narrativa acompanha o áudio em grande parte, em momentos, gerando uma dramaticidade ou despertando tons de mistério e suspense, o que torna a película distinta do trabalho anterior do diretor, na qual há uma opção pelos sons naturais e de ambiente.

Assim se constitui *Ausente* (2011), um afeto que é despertado por um homem de meia idade em um jovem que percebe que o desejo não está lá no seu sujeito de desejo, o que o leva de forma apelativa a buscar gestos que o façam se sentir correspondido. O romance dramático desenvolve-se assim com uma série de sentimentos como culpa, ódio e ciúmes. Logo se tem a configuração de uma relação que foge aos clichês nas abordagens entre o cinema que se configurou naquela nação, marcando fortemente o cenário cinematográfico com mais uma obra caracterizada por um baixo orçamento tocando em algo polêmico.

10. A EMERGÊNCIA DOS MODOS DE VER AS AUDIOVISUALIDADES

Observa-se o modo de subjetividade ao qual se engaja a teoria de enunciação cinematográfica, constituindo-se na perspectiva de correntes críticas, em lugares onde o pensamento estava em ebulição com suas ideias que se apresentavam sobre a modernidade, na forma de entender como se ver - enxergar – e também ser visto no audiovisual no tempo recente.

A crítica remete a atenção de subjetividade e afetos de maneira como Machado (2007) descreve como “programados”, privilegiando teorias de viés estruturalista ou semiótico, isto quanto entendidas como mais “engajadas”, como marxistas, feministas e multiculturalistas. No momento em que há parte de análise, através da mescla de uma linguagem expressa através do cinema argentino, entende-se que não há apenas um modo de se ver, além de dar a atenção e o tratamento a tais observáveis.

A forma como o imaginário é acionado em determinados produtos audiovisuais, que privilegiam certo tipo de cinema, vem até o presente a sujeitar o indivíduo através das formas de subjetividades em que o filme condiciona o espectador. Por outrora, outros modelos anteriores, que tensionavam um modelo específico de cinema – em grande parte o cinema

clássico ou o que se aproximasse deste – já não davam conta de novas abordagens (a exemplo das cinematografias hollywoodianas).

Outro fator a ser observado é a questão do espectador enquanto sujeito. Como Machado (2007) desenvolve ser a figura ideal, na qual a posição e afetividade se estabeleceriam através do texto cinematográfico e não de uma atitude correspondente a sua autonomia.

“[...] feministas e os militantes de esquerda argumentaram que essas teorias não forneciam alternativas para que os atores sociais pudessem criticar a ideologia do filme ou resistir a ela; eram teorias muito negativistas. Elas não davam espaço para aquilo que hoje, nos ambientes computacionais, se convencionou receptor. Essas teorias todas funcionavam dentro de uma moldura conceitual que imaginava uma subjetividade profundamente determinada pelas representações ideológicas.” (MACHADO, 2007, p. 126)

A problemática desta teoria, que tais correntes apontam, é descrita por Machado (2007) como a questão de serem a-históricas, entendendo que os filmes eram analisados de maneira independente ao seu contexto, seja social ou político. Isso se esboça nas leituras de obras que são feitas da mesma maneira independente do momento em que são rodadas e ambientadas, transformando as formas de se ler as películas.

Outro movimento consequente das teorias de enunciação é a leitura antecipada do “texto” fílmico, o que leva a uma redução do espectador, classificado até então como passivo e programado.

“A ênfase começa a migrar da abordagem do espectador “comum” para o espectador resistente. O que se busca entender é como determinadas audiências, num certo sentido, “pervertem” os produtos cinematográficos, fazendo deles uma leitura interesseira, invertida, profana ou até mesmo subversiva, [...]” (MACHADO, 2007, p. 128),

Com o passar dos tempos, o cinema deixa de ser objeto central de observações, dando lugar aos novos meios e até à televisão. Começa-se a empregar o termo de mídias e audiovisual no lugar de cinema, além da recepção se tornar autônoma em relação à produção, independendo do texto fílmico e fatores envolventes do sujeito enunciador.

O contexto da recepção irá agora ditar o local em que o espectador ocupa. Neste contexto, a recepção irá depender das determinações textuais do filme, quando se pode negociar ou resistir a elas, e até mesmo redirecionando à “leitura” como Machado (2007) aborda, podendo ser observada na maneira, a exemplo nas formas experimentadas dessa pesquisa, ou seja, em outros meios audiovisuais.

O deslocamento das teorias estruturalistas de enunciação previstas até então recorre a modelos de estudos de natureza empírica sobre cientistas, gêneros, públicos, cinematografias nacionais, políticas de produção e distribuição, desenvolvendo papéis eficazes para os fins obtidos, porém com escasso conteúdo teórico e científico. Em sua grande parte, analisava-se a natureza da sociedade, da história e do pensamento. Arlindo Machado cita: “depois das teorias da enunciação, não tivemos, no campo do cinema, nenhuma outra *Grand Théorie* [...]” (MACHADO, 2007, p. 129).

Para Machado (2007), a questão do cinema estaria extrapolando as fronteiras do próprio campo dos ditos estudos cinematográficos, seja da *Grand Théorie* ou até mesmo das pesquisas que constituem a chamada “colcha de retalhos”, resultando no acúmulo de estudos. O que se entende no tempo recente é o deslocamento das questões teóricas e a convergência dos meios. O cinema passa a ser expandido no campo do audiovisual, não ficando retido apenas à sua zona de conforto, passando assim a ser buscado além de suas fronteiras, dentro de um terreno flutuante o *cyberespaço*.

As teorias de enunciação, segundo Machado (2007), começam a entrar em crise com a chegada dos dispositivos pós-cinematográficos, de alguma forma sendo responsáveis pelo redirecionamento da forma como o sujeito se porta perante aos meios e no embate com tais problemáticas. O cinema em si dito estrita e puramente produzido de um modo específico até então começa a ser elaborado para diferentes lugares, modos, e também modelos a se portarem, sendo responsável pela mudança de seu estatuto.

“A produção audiovisual parece caracterizar-se, a partir de então, por uma caótica mistura de gêneros, demandas e procedimentos, parte dela regida por uma certa objetividade enunciativa, de que a evidência mais inquestionável é a interpelação direta da audiência pelo apresentador de televisão, através do olhar direto à lente de câmera, e a referência ao espectador pela segunda pessoa (você que me vê e me ouve).” (MACHADO, 2007, p. 134)

Em casa, tem-se um ambiente mais doméstico, disperso e de fácil distração no dispositivo televisivo, causando o descomprometimento com a sala escura do dispositivo cinematográfico – sala escura, o tempo da película, o espaço, e o local fixo, etc.

No caso do dispositivo televisivo, a programação segue uma narrativa, seriada, fragmentada, sujeita à interrupção, a inferência a qualquer momento, diferentemente do cinema, que se utiliza de efeitos para possibilitar a continuidade do formato de uma película. Perante a televisão, vale lembrar que o espectador conta com o auxílio do controle remoto, que possibilita manipular a programação como bem preferir.

Dentre o cinema e o vídeo, suas telas tendem a se diferenciar quanto ao grau de realidade. Machado (2007) coloca que o cinema se apresentaria com uma tela transparente, ou seja, que incorporasse o indivíduo o envolvendo numa realidade o quanto mais próxima, enquanto que o vídeo menor e mais reduzido estaria se portando de maneira mais opaca, neste caso perdendo o caráter realista.

No dispositivo pós-cinema, o potencial de realismo irá ser testado ao máximo, entendendo que o sujeito não conta com uma força e capacidade de ilusão, até então esperada do dispositivo cinematográfico que conduzia com sua técnica a possibilidade de envolver o sujeito numa realidade de um mundo possível através do dispositivo que passava desde a tela, sala escura, o tempo, entre outros.

Depois de o dispositivo televisivo manter certo domínio hegemônico entre os meios, através de possibilidades, seja de manipulação, com controle remoto, a questão do agenciamento e os filmes que até então eram produzidos para o dispositivo cinema e passaram a se mostrar cada vez mais presentes no televisor, o que fez mudar a maneira de consumir as audiovisuais, começa a percepção da imersão de mídias digitais no campo do audiovisual.

Os meios nos ambientes digitais recolocam e potencializam a questão de inserção da subjetividade, com as múltiplas formas de interação entre máquina de ver e máquina de produzir imagens. O agenciamento, o efeito de assujeitar o espectador em forma de ilusão a imersão vem até o sujeito e criar novas identidades virtuais e múltiplas no local de imersão chamado *cyberespaço*. Este local é onde o indivíduo enquanto sujeito se insere para o consumo de determinados produtos, assumindo o controle e um domínio que lhe é entregue de filtrar o conteúdo a que se deseja.

No caso do dispositivo pós-cinema, o leitor/espectador interage com os dispositivos nas situações potencializadas e acumuladas no computador – o que explica a forma como se experimentou e analisou as obras presentes no *corpus* da pesquisa. O sujeito se despersonaliza e começa a agir conforme o fazer da técnica, se torna escravo do ambiente em que vivencia e experimenta, porém nunca deixa de ser sujeito. Nesse caso, opera a máquina – o computador – conforme o seu desejo, possibilitando a manipulação de imagens, sons, textos, o que faz com que, ao mesmo tempo em que lhe são dadas certas opções, ele se educa a agir conforme esse limite da máquina de ver.

Com o tempo, o olhar se liberta cada vez mais, assim como adquire mais potência de grau de agenciamento – função subjetiva – definindo a ação do sujeito. Entendo que, com os avanços, pesquisas e investimentos nos aparelhos, em novas modalidades, atualização das máquinas, esse movimento faz com que o olhar se liberte e lhe dê mais autonomia.

11. ESTÉTICAS E PEDAGOGIAS DE VER E SER VISTO

O que fica demonstrado através da adoção da estética em Foucault é a possibilidade de entender que discursos montaram e construíram sujeitos com o decorrer dos tempos, gerando o estabelecimento de regras para a existência, além de modos de ver, ser visto, agir, entre outros, como expressões e atitudes dos indivíduos.

De alguma forma, determinadas manifestações sejam estéticas ou não, com o decorrer dos tempos foram caindo no desuso e novas formas foram emergindo nos diferentes espaços. Valores e critérios passam a se singularizar, o que dificulta – não tornando necessária a classificação por estereótipos ou tipificações de determinados elementos.

Há constantes reinvenções no campo identitário, sendo o jovem uma fase de transformação e de criação de uma conduta, a fim de assumir uma posição, assim como uma matriz cinematográfica que resulta da fuga de questões estabelecidas até então. No campo cinematográfico, remonta-se à ideia da possibilidade através do dispositivo cinema argentino, sendo a maneira de entrada pela perspectiva foucaultina – desenhado por Deleuze – para enxergar tais manifestações, que também constituem um local de fala de caráter audiovisual da chamada Sétima Arte.

“Parece que para Foucault (e em autores como Rorty), os caminhos para o delineamento de uma ética “pós moderna” passam, necessariamente, por parâmetros estéticos. Pois se já não cremos em uma essência definidora da natureza humana (fundamento último dos critérios de bem, de verdade, etc.), se não compartilharmos uma única moral nem a consideramos capaz de norteiar o que seria a vida ideal, então há de se conceber a relação consigo e com outros a partir da autocriação” (LOUREIRO, 2004, p. 4)

Na citação de Loureiro (2004), pode-se observar a referencia a Michel Foucault, necessariamente remetendo ao privilégio de uma época dita pós-moderna, mas que não pode fechar os olhos para os resquícios obsoletos da modernidade que, por sua vez, insistem em coexistir no tempo recente. Em se tratando de processo histórico é notório, e realmente compreensível, justamente pela maneira como se constrói o pensamento da história enquanto ciência que as mudanças ocorrem gradativamente, nos diferentes locais, lugares, emergindo nos diferentes saberes, agindo com os poderes em formas em que não se há uma previsão, tão pouco ha uma precisão.

“Não se nota, nessas falas de Foucault, qualquer esforço ou preocupação com a “precisão” no emprego de um ou de outro desses termos. Como disse, creio que arte e beleza são usados quase como sinônimos e parece evidente que tanto uma quanto outra justificaram o caráter “estética” de tal vida ou projeto ético. Em suma: a expressão “estética da existência” talvez pudesse ser reduzida, sem grandes distorções, a duas formulações básicas e intercambiáveis: *construir a própria vida como uma obra de arte e/ou construir uma vida bela.*” (LOUREIRO, 2004, p. 8)

Belo, bem e verdade, como tríade indissolúvel como Loureiro (2004) coloca em seu trabalho, que demonstram o estudo baseando nas análises foucaultianas, sendo assim trazidos desde as teorias antigas. O filósofo francês configura um pensamento vasto, sendo lido de diversas maneiras e possuindo diversas formas de realizar entradas, na qual em muitas delas ela desenvolve uma retratação do anterior. Não há intenção de prescrever que, seja qual for o autor que entre em contradição, mas sim que tais locais de fala, seja a sexualidade, que confere parte importante desse trabalho, se atualizando conforme as passagens sejam temporais, ou os ritmos culturais.

Com movimentos contestadores e as certezas colocadas em xeque, possibilitam-se novas emergências, seja estéticas, de identidade e demais manifestações artísticas do ser enquanto agente do processo. Entender o Cinema, mesmo como dispositivo de produção de subjetividades ou como forma de experimentação, se apresenta ao indivíduo como produto de experimentação, sendo o primeiro aquele que vai validar o segundo. O belo no qual se funda a estética do ponto de vista geral ou senso comum, também no cotidiano, nessa pesquisa, remete à produção de uma forma que agregue a maneira de ver o outro, além de ser visto. Entende-se esse processo e percebem-se os conflitos entre a esfera do social, sendo ligado pelas manifestações nos meios da imprensa, como se viu, e os saberes fundados engessados que sofrem o estranhamento das abordagens defendidas através de um discurso.

Manifestações sociais através do meio *online* são notadas pelo fechamento de pensamentos, ideias (ideologias) que por sua vez se apoiam nesse campo de saber e se tensionam nesses espaços. Por sua vez, o belo, enquanto na arte, sendo volátil, múltiplo e fragmentário, além do tempo que se avançou pela existência não apenas do cinema argentino, é expressão do sujeito em agir, fazer cinema e a busca da identidade. Entender uma estética de existência por parte do que Michel Foucault sinaliza se torna uma tarefa que necessita de abertura, além do entendimento que todas as certezas (se há alguma) podem ser derrubadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] o que se obteve até então.

Com o tensionamento do corpus de observáveis, mais os métodos, com algumas hipóteses que até então haviam sido levantadas, além de algumas certezas sendo colocadas em xeque, estabelecem-se os resultados dessa pesquisa. Não seria inconveniente, se com o passar de um curto espaço de tempo, houvesse uma quebra nessas linhas que se mostram ou até mesmo a configuração de abordagens diferenciadas dentro do que aqui tomou-se como dispositivo cinema argentino.

Havendo a questão de fazer justiça aos produtos audiovisuais como foram descritos, não só o cinema no seu estado puro, mas os filmes e também através da experimentação no que se viu como pós-cinemas, pode-se perceber a possibilidade de encontrar resultados através da análise dessas matérias, seja no conteúdo ou também na sua linguagem expressa perante o espectador e a sociedade.

Estabelecendo a relação com o comunicacional da pesquisa, que entra em um quadro que demonstra o ingresso dessa pesquisa na linha do PPG a que se está inserido, utilizou-se desde a questão do audiovisual – citada anteriormente como uma resistência por parte dos historiadores, principalmente da ciência positiva – elaborando a pesquisa e observando as manifestações desses produtos culturais. Outro elemento é a questão da crítica que atravessa esse dispositivo, agindo de modo a validá-lo, além de mostrar que tal abordagem aparece de modo relevante e diferenciado.

O desejo de ter estabelecido uma relação pessoal entre pesquisador e objeto esteve no ponto de encontro entre ambos, sendo um embate no qual se despertou questões de estranhamento, por outros momentos curiosidade e também admiração. Não necessariamente por uma militância cultural ou política e ideológica, mas sim por uma experiência entre sujeito de afeto e objeto produtor de sentidos.

Essa experiência ocorre no ano de 2009 com a obra *XXY* de Lucía Puenzo. Depois, com a admiração e o contato, houve o interesse de procurar outros trabalhos da diretora. Em meio a isso, com seu nome lançado em sites de busca, surgiram críticas à sua obra de estreia de 2007 e anunciava-se seu próximo lançamento.

Passado o tempo, há o acesso ao segundo filme de Puenzo, lançado em 2009, enquanto sua estreia no cenário cinematográfico foi em 2007. Na segunda película observada, ocorre a presença da atriz que protagoniza o romance, Inés Efron, na película chamada *El niño pez*. Observando a mesma diretora com abordagens de gêneros na juventude, dentro desses romances, totalizando em um espaço curto o lançamento dessas obras, o próximo passo foi ir atrás das obras em que a jovem atriz Inés Efron teria atuado, devido a seus papéis desempenhados, além de suas entrevistas e relatos na imprensa *online*.

Através da busca desses registros informacionais, observa-se a existência da obra *Glue* (2006) de Alexis dos Santos, ou seja, um ano aproximadamente anterior à obra da diretora Lucía Puenzo. Porém, o que leva à ligação através dessa película é a presença de Inés Efron

no elenco que configura o sujeito feminino no triângulo afetivo entre os jovens, sendo enunciado, é claro, através de uma maneira diferenciada.

Com essas três obras, já está criado um hábito e uma rotina de realizar uma busca de obras do cinema argentino no tempo recente, além de um olhar que veio a se desenvolver observando as maneiras e abordagens que privilegiavam as questões de gêneros. Muitas questões surgiram, mais elementos e também outras abordagens e linguagens do cinema que se manifestava na configuração de um cinema argentino.

Analisou-se outros formatos audiovisuais, fora do cinema, película, que configurasse um longa-metragem, observou-se alguns curtas, nos quais se encontrou as abordagens do diretor Marco Berger. Esse encontro se dá já com o ingresso no PPG e adiciona-se duas obras desse realizador, diretor e também roteirista para o corpus de observáveis da pesquisa. O que se viu nas obras de Berger - *Plano B* (2009) e *Ausente* (2011) – foram as questões de masculinidade, o que faz com que haja uma mescla entre os observáveis da pesquisa.

Assim têm-se romances na juventude problematizados das mais diversas formas - *XXY* através da corporalidade, *O menino peixe* por um sistema social, *Glue* por um formato de relacionamento, *Plano b* por manifestações de desejos e identidades transfiguradas e também em *Ausente* a sedução de um aluno a seu professor. Todas as obras são atravessadas por uma linguagem que configuram um discurso e que foram demonstrados na pesquisa, demonstrando a emergência disso nesse contexto, ou seja, além de como se dão essas manifestações na audiovisualidades, como elas surgiram, nesse momento e nessa escala.

Com esse *corpus* delimitado além de objetivos a serem atingidos, após a experimentação de tais produtos audiovisuais e movido por uma justificativa, houve a tentativa de estabelecer métodos para que conseguisse atingir tais resultados. Houve formas de se analisar as obras no que diz respeito a arqueologia, genealogia, dispositivo e também a estética pela perspectiva do pensamento foucaultiano. Outra questão que é observada é sobre o conteúdo por um viés mais sociohistórico, explicando a questão das identidades fragmentárias e manifestações de gênero e sexualidade. Os atravessamentos feitos pela crítica permitiram observar a maneira com que essas abordagens são validadas, não necessariamente tornando-as verdades absolutas, mas discutíveis, aceitas, além de presentes nesse local, ou seja, o dispositivo cinematográfico.

Com a arqueologia, realizou-se a inquirição através das linhas enunciativas que formam tal discurso, nesse caso os discursos fílmicos na Argentina desde as primeiras abordagens, levando em conta a introdução do aparelho, as primeiras obras desenvolvidas, se sucedendo a outras, com as linhas se dando nó e formando novas manifestações. Entende-se que a ideia desses discursos se desenvolverem se apoia em um mesmo sistema de formação, ou seja, na necessidade de uma manifestação que, com o passar agrega novos elementos – identitários, de resistência, gêneros múltiplos na juventude – encontrando-se presente nas obras audiovisuais conforme a época observada.

A arqueologia possibilitou observar com o campo definido do cinema argentino, analisando as linhas enunciativas que foram construindo as discursividades, e percebendo através desse local de fala, o que foram tornando o que se vê hoje nessa manifestação audiovisual que foi problematizada e tomada como objeto. O processo de uso da genealogia veio a agir através das forças que tensionam perante esse dispositivo cinematográfico, ligando os eventos que foram citados ao invés de sujeitar o processo, ou seja, havendo um desligamento e focando em linhas de poder. Com a genealogia, foi possível observar pontos nos quais houve rupturas e, a partir daí, realizar as entradas para encontrar possíveis resultados, como quando ocorre a transição de novas linhas para outras.

Há, como foi observada, a constituição de uma identidade do Cinema nesse país, depois uma objetivação de momentos exclusivistas que somou elementos identitários nacionais, modos de ver a sociedade, além de sistemas políticos e que muitas abordagens do tempo recente não necessariamente analisadas nessa pesquisa se apoiam até os dias de hoje na Argentina. Observou-se a fuga de um clichê enquanto produção de uma linguagem cinematográfica, seja pelo conteúdo ou pela forma que se manifesta. A exemplo, verifica-se ainda formas de enunciar uma estética do suspense, documental, dramática, que em algum momento remeta aos ciclos de ditadura, que vise realizar a memória e o exercício de um combate a modelos de regimes opressores.

Se é realizada a fuga de um clichê, é necessário também dizer que as abordagens de gênero dentro do cinema argentino já haviam sido feitas e algumas também foram levantadas, porém sem serem experimentadas. Pelas suas manifestações, demonstram fortemente a questão ligada ao gênero desviante, vindo se comunicar de uma forma que aborde a questão dessa identidade de maneira marginal, seja como estranho ou exótico, fazendo com que as obras aqui utilizadas realizem uma fuga dessa estética, dessa manifestação, dessas

abordagens, entendendo que tais personagens movem as histórias e constituem os sujeitos envolvidos por um discurso romântico.

Há a fuga da necessidade de não apenas mostrar os fatos, o que está acontecendo, mas sim explicar o que está por trás disso, ou seja, revelar as questões que o fazem emergir e provocam essa cisão num regime estabelecido.

O embate da crítica, seja ela positiva, acadêmica ou até mesmo interpretativa, demonstra a existência de um conflito de ideias, mas que se torna necessário para a validade dessas abordagens. Fica clara a não definição de um modo fechado de analisar tais obras, o que possibilita uma maior amplitude no modo de olhar tais produtos audiovisuais. A ausência de um comprometimento, tanto por parte do espectador escritor da crítica quanto do espectador experimentador, demonstra a aceitação e validade de tal abordagem, levando em conta as dimensões que atingem fora de seu território.

Países com uma trajetória mais longa nas manifestações cinematográfica realizam festivais, nos quais as películas do corpus ingressam e são bem recebidas, o que, de certa forma, demonstra o atendimento de certos critérios, relacionados à escola europeia, como exemplo. Filmes como de Puenzo contam como co-produção de alguns países como França e Espanha, demonstrando a aposta por parte de elementos externos nas suas produções, e que pela fuga de um modelo argentino estabelecido por sua vez, obtém reconhecimento.

Entende-se que esses objetos audiovisuais que constituem o corpus são fortes, densos, potentes, como *XXY*, que é levado a ser indicado ao Oscar como Melhor Filme estrangeiro. Porém, à exceção do Oscar como prêmio máximo, estas películas, na sua grande maioria, recebem prêmios, alguns até mesmo de festivais que contemplem suas abordagens, o que gera uma incógnita. Se por um lado há festivais específicos para a demonstração de filmes com abordagens de gênero e sexualidade, isso demonstra um espaço dedicado a essas obras, logo se entende que há um processo de restrição ou até mesmo exclusão dos demais eventos que por sua vez não difundem tais obras.

As linhas que possibilitam tal visibilidade, o movimento de ver e ser visto, mesmo configurando um dispositivo dito invisível, mas que é vivenciado, sendo assim é nesta experiência nessa linha - visibilidade – sendo através da experimentação, que o demonstram essa emergência aqui abordada. Através da crítica, demonstrada tal visibilidade é acionada, de maneira que divaguem, difundam, além de inserir de maneira a público, seja o estado dessa

arte, seus efeitos, ideologias, a maneira de inserir o espectador como o experimentador público, não detendo, nesse momento, uma forma de manifestação, mas sim a sua origem e nascimento. Nesse momento, entra a chamada linguagem-prima ou primária que configura um modo inicial para que se atinja a dimensão, além de formas com que se vivencia, experimenta e enxerga hoje.

Observando outro tipo de linhas de natureza enunciativa, entende-se a forma que possibilita atender as questões através de um modo que demonstre os regimes, esses nos quais contemplem a abordagem de caráter cinematográfico na sétima arte no país. Entre essas linhas - enunciativas – têm-se as questões de gênero no tempo recente, as questões da juventude, formas identitária, essa forma do dizer que responde o ser sujeito enquanto indivíduo. Nos enunciados que falam sobre o cinema argentino enquanto esse dispositivo, fala-se de tais técnicas que fizeram ser o que se presenciou na pesquisa, além de como se desenvolveu esse processo, através dos enunciados, podendo ser as técnicas, desde o roteiro, a maneira com que se conduza a narrativa, também a dramaturgia, além de opções realizadas por tal realizador diretor, criador da película.

Outras questões observadas são os processos de subjetivação – o que configuram linhas de subjetivação – o que demonstra através desse local de fala podendo ser desde o dispositivo cinema argentino ou a imprensa *online*, como formação de uma linguagem, ou produção de fala. Pode-se passar desde a recepção desses produtos audiovisuais até a escrita sobre essas matérias pelos sujeitos elaboradores da crítica, enquanto modo de validade dessas abordagens ou enquanto uma linguagem estabelecida. Essas linhas desmontam o até então estabelecido, seja por uma abordagem fixa do dispositivo ou até então uma identidade engessada. Assim compreende-se que há a movência dentro desse dispositivo por essas linhas, projetando e resultando em tal emergência.

O que permite entender tal emergência quando um processo revelado sobre o dispositivo cinema é a ruptura com um modelo já consolidado – configura-se aí linhas de ruptura -, logo fatores que levam os realizadores em transformar a sétima arte daquele país, em audiovisualidades que colocam em xeque o fazer cinema naquele ambiente. Entende-se que se buscou mostrar como que se situou a Argentina nos seus processos sociohistóricos, além do estado da sétima arte, os modos de apresentação do dispositivo cinematográfico, as fraturas que ocorreram durante o processo, sendo notável a inovação por tais abordagens. Fugindo apenas de uma análise dessas formas, o conjunto de linhas levantadas possibilita o

entendimento de como se deu essas abordagens, rompendo com fronteiras que até então confirmavam um selo para o cinema argentino e que consegue da mesma forma ser validado, atingindo um referencial de qualidade.

Como foram traçadas na pesquisa algumas abordagens de conteúdo e estas não se tornaram efetivas e considerando que o modo cinema é um meio fechado, em um local restrito no qual o sujeito fica retido à questão da experiência e afetação entre o audiovisual e o conteúdo se apresentando como diferenciado naquele país. O que se envolve é a maneira pela qual são construídas tais formas, levando em conta que a partir do que se presencia e vivencia tais obras se encontram através de televisor e depois nos meio pós-cinema, já realizando uma ruptura nas formas de olhar, constituindo um modo diferenciado de experiência.

As heranças ligadas a esse dispositivo, cinema enquanto técnica de realização, demonstram uma multiplicidade no se produzir o audiovisual, marcando uma época de maneira diferenciada. Já pela perspectiva multilinear, é possível compreender as formas de produção de subjetividades. Tais formas do dispositivo emergem e se apresentam no âmbito social e também nesse cenário faz com que se possa entender as possibilidades do surgimento de tal manifestação artística-cinematográfica.

Os atravessamentos feitos pela linguagem daquele discurso formado pela crítica, que perpassa desde o conteúdo até o fazer dessa obra, configura uma fala sobre outra, que vem a validar tais abordagens, seja com manifestações positivas ou até mesmo desqualificadas. Entender a produção informacional sobre as películas no âmbito *online*, dessa imprensa sobre a qual não se há diretamente um controle sobre o que é tomado e validado, cabendo ao espectador – que também configura o experimentador público – realizar o filtro de tais críticas, linguagens, discursos, dentro desses locais de fala, levando em conta que não há um consenso sobre as formas de manifestação de tais obras.

Conforme se observa, essa emergência por tais linhas descritas e obtidas como resultados, entende-se que esses elementos participam de formas de educação, disciplina e controle do olhar, seja para audiovisualidades com caráter de conteúdo que privilegiam abordagens de gêneros na juventude ou as formas com que passam a ser buscadas e se manifestam no âmbito social. Como se observou, há o ingresso de grande parte dessas películas em festivais – mesmo com abordagens específicas –, mas que não deixam nada a desejar, além de algumas vezes superar tais expectativas do público.

Ao mesmo tempo que tais abordagens audiovisuais emergem na Argentina, com um caráter diferenciado, até então constituído pelo conjunto de linhas, concomitantemente corre a ideia de festivais e eventos que acolhem tais produtos audiovisuais por seu conteúdo. Se enxerga por parte desse cenário o critério de uma classificação dessa linguagem, mas por seu conteúdo, o que nesse momento não se torna necessário, podendo ser repensado como uma forma de integrar tais abordagens com as demais. Indo na contramão, haveria a possibilidade de difundir em maior escala tais películas e também torná-las de mais fácil acesso aos espectadores.

O encontro até essas obras passa dos mais diversos, porém se centra muito num meio não convencional, havendo a necessidade, muitas vezes, de um deslocamento, o que faz com que não seja tão divulgado, impossibilitando, muitas vezes, a experimentação no dispositivo cinema enquanto modo puro. O que facilita é a busca pelos novos meios como pós-cinemas, o deslocamento para a televisão, quase sempre fechada, mas que fornece o conteúdo e possibilita refletir sobre o conteúdo e produzir uma investigação sobre como se desenvolvem tais práticas na esfera do campo cinematográfico.

Os realizadores não contam com a migração do cinema para os outros meios, mas conforme a dimensão é atingida e se tratando de um tipo de produção terceiro-mundista, acaba adquirindo formatos diferenciados. Porém, como foi dito, isto ocorre quando os processos de subjetivação - dentro do cinema - passam a tocar no que diz respeito de identidades desviantes de gênero na juventude, logo compondo um tipo de evento que privilegie esse tipo de abordagem.

Esse conteúdo é dado como até o momento obtido, mas que em outro momento tenha mais a dizer sobre si, resulta de um tempo que se debruçou sobre tais objetos, além de autores utilizados como uma fonte, que elaboram tal matriz de pensamento. A ideia principal consiste em entender que o dever é permitir que o processo se mantenha em aberto, fazendo com que se possa entender as novas linhas que entrecruzam esse dispositivo.

Com isso, consegue-se perceber algumas emergências, origens, regimes, linhas, manifestações, objetos, além de elementos constituintes. O móvel está em constante atualização não apenas nesse caso mas em outros dispositivos que se manifestarão no sociedade.

Se agora se é isto, daqui a pouco pode ser que não. Se hoje foi-se isto, amanhã com certeza acordar-se-á diferentes. Bem ou mal não é a questão, tão pouco melhor ou pior, mas sim entender e estar pronto para a mudança. Afinal, é o sintoma do período em que se vive, seja pelo âmbito social, que possui um ritmo forte, pelas experiências que formam a história atual e até mesmo pela quantidade de informação a qual se é contemplado a cada dia, direta ou indiretamente.

FILMOGRAFIA

AUSENTE. Marco Berger. Argentina: Mariano Contreras, 2011. 87 min: son. color.

A HISTÓRIA OFICIAL (*La historia oficial*). Luis Puenzo. Argentina: Marcelo Pyñeiro, 1985. 112 min: son. color.

GLUE: uma história no fim do mundo. Alexis Dos Santos. Argentina: Alexis Dos Santos Soledad Gatti-Pascual, 2006. 110 min: son. color.

O MENINO PEIXE (*El Niño Péz*). Lucía Puenzo. Argentina, Espanha, França: Luis Puenzo, 2009. 96 min: son. color.

PLANO B (*Plan B*). Marco Berger. Argentina: 2009. 100 min: son. color.

XXY. Lucía Puenzo; Luísina Troncoso; Natasha Braier; Sérgio Bizzo. Argentina, Espanha, França: Luis Puenzo, 2007. 86 min: son. color.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Ricardo. **As Ditaduras Militares no Cinema Argentino e Brasileiro: uma análise de A História Oficial e Pra Frente Brasil.** *Baleia na Rede*, Marília, Vol. 1. nº 6. Dez. 2009. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/viewFile/1445/1270>>. Data de acesso: 09/06/2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film.** Barcelona: Paidós, 1990.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** Campinas, SP: Papirus, 2002.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** 1991. Livraria Francisco Alves Editora S.A.: Rio de Janeiro, RJ

C.G.-ABC GUIONISTAS. *Alexis Dos Santos, savia nueva en el cine argentino.* Disponível em: <<http://www.abcguijonistas.com/noticias/entrevistas/alexis-dos-santos-savia-nueva-en-el-cine-argentino.html>>. Data de acesso: 14/06/2012.

DAVID JENKINS. *Inés Efron & Martín Piroyansky interview: Time Out spoke to the two lead actors from Lucía Puenzo's Argentinian heartbreaker, "XXY".* Disponível em: <<http://www.timeout.com/film/features/show-feature/4788/in-s-efron-mart-n-piroyansky-interview.html>>. Data de acesso: 14/06/1012.

DELEUZE, Gilles. **O que é dispositivo?** In: DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana.* Lisboa: Passagens, 1996. Disponível em: <<http://www.ufes.br/ppgpsi/files/textos/Deleuze%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20dispositivo.pdf>>. Data de acesso: 09/06/2012.

FAÉ, Rogério. **A genealogia em Foucault**. *Psicologia em estudo*, Maringá, V. 9. N. 3. Set./Dez. 2004. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/pe/v9n3/v9n3a08.pdf>>. Data de acesso: 09/06/2012.

FILMLEAF. *Glue: Adolescent Story in the Middle of Nowhere (Argentina)*. Disponível em: <<http://www.filmleaf.net/showthread.php?2244-GLUE-Adolescent-Story-in-the-Middle-of-Nowhere-%28Argentina%29>>. Data de acesso: 03/12/2012.

FOLHA DE S.PAULO. **Filme argentino “XXY” vira alvo de críticas de médicos**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u305610.shtml>>. Data de acesso: 03/12/2012.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Lisboa: Vozes, 1972.

FRANÇA, Andréa. **Cinema de terras e fronteiras**. In: MASCARELLO, F (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

GOMES, Salatiel. **Cinema e Memória: alegorias de uma Argentina memoriosa**. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo. 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300912180_ARQUIVO_HISTORIAEMEMORIA-AlegoriasdeumaArgentinamemoriosas.pdf>. Data de acesso: 03/04/2012.

GONÇALO SÁ DA SAPO NOTÍCIAS. **“Glue: uma história no fim do mundo”: “Glue”, filme de estreia do argentino Alexis Dos Santos, traça uma perspectiva intimista e espontânea da adolescência tendo como base as experiências de três amigos. Esta é uma das muitas obras inéditas em Portugal que o Festival Queer Lisboa apresenta, até dia 22 de Setembro, no cinema São Jorge**. Disponível em: <<http://noticias.sapo.pt/info/artigo/772708>>. Data de acesso: 15/06/2012.

GONÇALO SÁ DA SAPO NOTÍCIAS. **Queer Lisboa 12: crise física e emocional em “XXY”: Era um dos filmes mais aguardados do Queer Lisboa 12 e não desapontou. “XXY”, da argentina Lucia Puenzo, foi exibido ontem no cinema São Jorge, em Lisboa, e demonstrou porque é que esta história sobre uma adolescente hermafrodita foi premiada em Cannes ou nos Goya**. Disponível em: <<http://noticias.sapo.pt/info/artigo/888622>>. Data de acesso: 15/06/2012.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **História Contemporânea da América Latina: 1960 – 1990**. Porto Alegre: Ed, Universidade/UFRGS, 1993.

LOPES, Denilson. **Cinema e gênero**. In: MASCARELLO, F (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

LOUREIRO, Ines. **Arte e Beleza: diferentes formulações foucaultianas sobre a estética da existência**. *Revista Departamento de Psicologia – UFF*. V. 16, N. 1. 2004. Disponível em: <<http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-1-Cap3.pdf>>. Data de acesso: 11/02/2013.

LOURO, Guacira. **Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2010.

LOURO, Guacira. **Um Corpo Estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica, 2004.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus Editora, 1997.

MARCELO HESSEL DO OMELETE UOL. **XXY: filme argentino premiado em Cannes até começa bem...** Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/cinema/xy/>>. Data de acesso: 15/06/2012.

MOLFETTA, Andrea. **Cinema Argentino: a representação reativada**. In: MASCARELLO, Fernando; BAPTISTA, Mauro (orgs.). Campinas: Editora Papyrus, 2008.

PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

PARENTE, André. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pauzulin, 1999.

PINTO, Ivonete. **Realismos e Histórias Mínimas no Cinema Novo Argentino**. In: Estudos de Cinema Socine VII. São Paulo; Annabulante; Socine, 2006. ARAÚJO, Luciana; MACHADO Jr.; SOARES, Rosana (Orgs.). Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=0muinfUQs7MC&printsec=frontcover&dq=cinema+socine+vii&hl=pt-BR&ei=kGV6Tsq_OMaUtwew8_jnDw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDUQ6AEwAA#v=snippet&q=argentino&f=false>. Data de acesso 03/04/2012.

PRYSTHON, Angela. **Memórias de uma Nação Partida**. In: Estudos de Cinema Socine VIII. São Paulo; Annabulante; Socine, 2007. ARAÚJO, Luciana; MACHADO Jr.; SOARES, Rosana (Orgs.). Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=X8jbZnmHRKAC&printsec=frontcover&dq=cinema+socine+viii&hl=pt-BR&ei=oXl6TpHIOZHUGAfrpsHVAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDUQ6AEwAA#v=onepage&q=argentino&f=false>. Data de acesso: 03/04/2012.

VÍRGULA UOL. **Filme argentino, “Ausente”, leva prêmio gay no Festival de Berlim**. Disponível em: <<http://virgula.uol.com.br/ver/noticia/diversao/2011/02/19/269566-filme-argentino-ausente-leva-premio-gay-no-festival-de-berlim>>. Data de acesso: 03/12/2012.