

# **PRÁTICAS DE VER E SER VISTO NO CINEMA ARGENTINO: ENTRE O DISPOSITIVO DISCURSIVO E NÃO DISCURSIVO**

## **PRACTICES ABOUT SEE AND TO BE SEEN IN ARGENTINIAN CINEMA: BETWEEN THE DISCURSIVE AND NON-DISCURSIVE DEVICE**

**Fernando Souto Dias Neto**

Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS) - Bolsista CAPES/Prosup

Especialista em Pedagogia da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Licenciado em História pelo Centro Universitário Franciscano (UNIFRA)

E-mail: fsdneto@hotmail.com

### **RESUMO**

Através do dispositivo foucaultiano descrito por Gilles Deleuze, buscou-se fazer uma pesquisa sobre como se realiza o movimento, desde o conceito de determinados objetos, ou seja, os produtos que compõem as audiovisualidades no ambiente cinematográfico argentino, as primeiras manifestações mais consolidadas, até a virada para expressões estéticas mais ousadas, que realizam a subversão de tal recepção no consumo de imagens. Mapear o funcionamento e a fluidez com que ocorre tal fenômeno foi questão movente da pesquisa, que veio se revelar como um momento onde a circulação de informação é múltipla, o que por sua vez reflete na realização audiovisual do país latino-americano que possui o quadro cinematográfico mais premiado internacionalmente e com maior número de realizadores na atualidade - desde amadores, estudiosos, até mesmo profissionais que, em grande parte, ainda conseguem rodar seus trabalhos em película e não apenas em digital. Desta forma o cinema argentino carrega uma aura desde suas primeiras manifestações e, com grande potência, se torna objeto central que se fragmenta e que realiza o tratamento necessário para que haja maior aproveitamento de seus materiais.

**Palavras-chave:** Audiovisualidades. Cinema Argentino. Dispositivo. História do Cinema. Pedagogia do Olhar.

### **ABSTRACT**

Through this Foucault's theoretical device described by Gilles Deleuze, it was sought to make a research on how the movement is performed, since the concept of certain objects, in other words, the products that make up the audiovisual abilities in Argentinian cinema environment. Since the more consolidated to the first demonstrations until facing the most daring aesthetic

expressions that perform the subversion of such receipt in the consumption of images. To map the operation and the fluidity how this phenomenon occurs, it was the motto device of the research, which came to reveal how a moment where the flow of information is multiple; which in turn reflects the audiovisual realization of the Latin American country with the framework internationally awarded and with the largest number of filmmakers today – from amateurs, scholars, even professionals, largely, still manage to run their work in film and not only in digital. Thus, the Argentinian cinema carries an aura from its earliest manifestations, and with great power, becomes the central object that fragments and performs the necessary treatment for greater use of its materials.

**Key-words:** Audiovisual. Argentinian Cinema. Motte Device. History of Cinema. Pedagogical View.

## 1 PONTO DE PARTIDA

*O mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio, porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo de hoje.*

*Heráclito de Éfeso (540 a.C. - 470 a.C.)*

O cinema contemporâneo integra o dispositivo discursivo e não discursivo de instituições, práticas e máquinas de ver e de ensinar a ver corpos, promovendo a visibilidade de temas e de sujeições. Ao educar os olhares, abre fissuras, tanto para os estereótipos, preconceitos e engessamentos identitários, quanto para as contestações, resistências e múltiplos devires.

O tema nasceu da articulação de três campos de investigação: 1) estudos sobre cinema latino-americano e história; 2) processos contemporâneos de produção de subjetividades de desejo/juvenis; e 3) a importância das máquinas audiovisuais na sociedade midiaticizada como veículos para uma pedagogia do olhar (-se) e ser olhado.

Dentro da primeira parte da análise, procurou-se observar filmes da contemporaneidade com as abordagens de gênero na juventude, contemplando a parte inicial do observável como um todo que configura esse modo de se fazer cinema na Argentina, atualmente.

O outro passo a ser seguido seria a retomada dos grandes nomes já consolidados na escola cinematográfica argentina que, por sua vez, ousaram demonstrar uma realidade que compunha um contexto histórico conturbado, marcado pelo governo da ditadura militar.

Com um breve olhar à contemporaneidade, além de um pequeno estudo comparativo, consegue-se perceber o deslocamento que ocorre nas abordagens, concomitantemente com a imersão de novos tipos de abordagens e elementos incorporados em narrativas e discursos que foram moldados até o contexto atual.

## **2 VIVENCIANDO OS OBSERVÁVEIS: AS ENTRADAS REALIZADAS NA PESQUISA**

Ao resgatar a possibilidade de uma produção de subjetividades baseada num permanente tornar-se, num devir, a tradição pós-estruturalista abriu uma vereda instigante de pesquisa. Como nomear, definir, catalogar e hierarquizar o inclassificável, dizer o que é da ordem do indizível, fixar o que por si só é múltiplo, plural e transitório?

Esta problemática, característica da modernidade em crise, ganha consistência num momento em que a circulação de produtos midiáticos (texto, foto, som, vídeo) globaliza-se e potencializa a visibilidade de grupos classificados como minorias identitárias. A diversidade, os excluídos e as “tribos” estigmatizadas ganharam as telas com suas reivindicações, sua agenda política e estética ou, simplesmente, com a difusão de seu modo de viver, sentir e desejar.

O foco na microfísica cotidiana dos saberes, poderes e sujeições, proposto pelo pós-estruturalismo, veio colocar em xeque a ideia de que as identidades sejam fixas, estáveis, permanentes, prontas e de que tenham ligação unívoca com certo modo de ser, pensar, consumir, comportar-se e viver. Nas fissuras do processo identitário, é possível observar o que está em jogo quando a dinâmica dos devires, das multiplicidades, das pluralidades de existir, é substituída por modelos pré-fabricados de ser e de estar, prontos para o consumo material e simbólico.

A opção metodológica por uma cartografia ancorada no devir mostra-se viável e produtiva, se houver o entendimento de que a noção de sujeito identitário é uma invenção da trama de saber-poder de uma dada época - a “Modernidade” - e sociedade - dita “Ocidental” - cuja arqueo-genealogia é possível de ser detectada por fragmentos de sua emergência histórica. Caso não fosse possível enunciar a hipótese de outras modalidades de produção de subjetividade, que escapam ao engessamento identitário, não seria crível desconfiar da ideia de que alguém pensa, sente, comporta-se, deseja, ou age desta ou daquela maneira simplesmente “por ser mulher, homossexual, negra, loura, camponesa e/ou pobre”.

Outras cartografias, calcadas no materialismo histórico e na fixidez das identidades culturais uniformizantes, prontas, desencantadas, desde sempre já explicadas, correm o risco da pretensão totalizante, uma vez que buscam a verdade maiúscula sobre os sujeitos. Este é o caminho mais fácil para a estereotipia, para a pré-noção sobre as múltiplas formas de constituição dos sujeitos, enveredando pelo atalho das subculturas homogeneizantes.

Tais métodos desenham mapas, esboçam diagramas cartesianos funcionalistas, mas não conseguem descrever dinâmicas férteis, movimentos desterritorializantes e linhas de fuga. Uma vez que tudo brota da infraestrutura e está escrito/inscrito nas relações materiais, não há possibilidades, negociações, contrapoderes e contestações. A noção relacional de poder perde sentido, pois tudo daí é da ordem da dominação contra a subjugação, do hegemônico *versus* subalterno.

A cartografia de perspectiva pós-estruturalista, ao contrário, não vem para explicar que isto *seja* assim, ou *por que* isto é assim, mas *como* chegamos a isto, *o que* estamos fazendo com isto, *por que* isto é significativo neste momento e de que outras múltiplas maneiras *isto* poderia estar acontecendo. O *isto*, tomado como “o presente”, é o norte do cartógrafo, é terra à vista sempre inatingível e, por ser mutável, escapa ao engessamento conceitual.

Através de uma malha rizomática estética e conceitual que procura entender a emergência de modos de subjetivação em meio à determinada configuração de saber-poder, a cartografia que se apresenta não se pretende constituir como método definitivo e permanente, aplicável a outras investigações. Caso contrário, estaria traindo seu próprio preceito de finitude e abertura ao novo.

Por meio de aproximações e distanciamentos das estratégias fílmicas analisadas, no que as películas têm de único e no que tem em comum, o método cartográfico se parece menos com mapa e mais com uma coleção fragmentada de instantâneos do momento, polaroides que se esvaem, pois não pretendem sequer ser memória.

Uma vez que agora o sorriso de Monalisa pode ser acessado a qualquer hora da noite ou do dia no *site* do Museu do Louvre por uma criança de onze anos, a qual produzirá um vídeo cômico que será reproduzido *ad infinitum* na *web*, não faz mais muito sentido lamentar a era da reprodutibilidade da obra de arte. Outras auras, menos nobres, detêm a atenção do pesquisador cartógrafo: aquelas que despontam dos corpos estranhos, exóticos, grotescos e espetaculares, apresentados nas telas digitais. São corpos que violentam os olhares mais refinados, os quais, entretanto, não cansam de pedir bis.

### 3 MOVENTES QUE SUSTENTAM A QUESTÃO EM BUSCA DE RESULTADOS

Ao articular os três eixos da perspectiva genealógica de Foucault - os saberes, os poderes e a moral de si -, consegue-se rascunhar um mapa provisório do território a ser cartografado nesta pesquisa. É na descoberta da singularidade de cada película, no próprio de cada roteiro ou personagem, que se buscam pistas sobre a apresentação, na tela, desses sujeitos e seus corpos estranhos.

Na análise que se propõem 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)

Desta forma, optando pelos saberes descontínuos e fragmentários trazidos pelos filmes em análise, a pesquisa recusa a busca pelas linearidades históricas ou narrativas fundantes ou pelas teorizações estéticas totalizantes, a-históricas e universais. É no solo descontínuo e heterogêneo do cinema latino-americano que a presente investigação se assenta.

A mestiçagem do audiovisual produzido na Argentina é terreno fértil para o método cartográfico, pois este foge da análise fílmica totalizadora, *frame a frame*, vírgula a vírgula, que persegue o que o cinema supostamente tenha de puro, genuíno, verdadeiro. As películas em estudo são mescla mundializada de Arte Cult maiúscula com pitadas de blockbuster de consumo juvenil, trazendo tons étnicos locais e atravessamentos da cultura pop norte-americana e europeia.

Primeiramente, na análise dos filmes, busca-se compreender rastros da ontologia histórica do Eu, ou como as pessoas se constituem como objetos de saberes possível. Em resumo, como se pensa enquanto sujeito, como se torna sujeito por meio da busca de uma suposta Verdade sobre o Eu e o Outro. Está aí implicada toda uma rede de conhecimentos (biomédicos, jurídicos, morais, religiosos, científicos, culturais, governamentais) dedicada a separar e hierarquizar o que é norma e o que é desvio, o que é saúde e o que é doença, o que é socialmente aceitável ou execrável e como o cinema apresenta tais diferenças.

Em segundo lugar, trata-se de pensar de que formas essa rede de saberes se articula com a teia de poderes das relações sociais. Como isso se materializa em instituições, arquiteturas, espaços, procedimentos e artefatos culturais? A família, a escola, o exército, a prisão, o hospital, a fábrica e o hospício constituem métodos de confinamento que integram esse grande dispositivo social que ensina a constituir-se como cada um é. Da mesma forma, os aparelhos midiáticos integram essa gigante pedagogia e o audiovisual se insere nesta lógica como instrumento coletivo de olhar(-se) e ensinar a olhar o outro, moldando identidades.

O cinema, da produção ao consumo, é atravessado por esse fetiche da modernidade, constituído por olhar e vigiar o Outro, sobretudo se ele é diferente, no sentido da estigmatização, seja por qual motivo ela se dê - por ordem étnica, de gênero, expressão sexual, religiosa, econômica, cultural, etc. Esta concepção relacional de poder não é apenas de dominação, subjugação, silenciamento, mas também de produção e de positividade, pois extrai algo dos sujeitos – seja a sua autovigilância, sua confissão, sua visibilidade exagerada, ou a manutenção deste Outro como identidade desqualificada, anormal, desviante e menor.

Em terceiro lugar, no esboço cartográfico de análise encontram-se justamente as relações éticas e estéticas que são estabelecidas com os demais em sociedade e com a pessoa em si mesma. Este efeito das redes de saber-poder não apenas ensina a ver e a julgar corpos e comportamentos alheios, como também ensina a constituir os próprios corpos e comportamentos.

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)

Esta moral, muito característica da modernidade em crise, é exercida cada vez menos através da força física disciplinar das instituições e muito mais pela aceitação acrítica das sociedades de consumo. O controle individual tornou-se coletivo e invadiu a intimidade e a vida social, apagando os contornos das esferas pública e privada, espetacularizando as existências por meio do poder simbólico dos aparatos, sobretudo midiáticos. Este acontecimento vem modulando o ser e o estar em sociedade e até mesmo a solidão frente às telas de cinema, televisão, computadores, *tablets* e celulares.

O cinema contemporâneo integra este dispositivo discursivo e não discursivo de instituições, práticas e máquinas de ver e de ensinar a ver corpos e comportamentos, promovendo a visibilidade de temas e de sujeições. A problemática e a magia onipresente do cinema consistem em, ao educar, reeducar ou deseducar os olhares, promover os estranhamentos, abrindo fissuras, tanto para os estereótipos, preconceitos e engessamentos identitários quanto para as contestações, resistências e múltiplos devires.

Não é objetivo desta pesquisa a análise de juízo sobre o que é bom ou ruim para o cinema, ou o que ele poderia ou deveria estar fazendo pelas sociedades. À cartografia cabe relatar os cenários e as dinâmicas de saber-poder-sujeição que vão encontrando pelo caminho.

#### 4 O CINEMA JOVEM ARGENTINO ENQUANTO DISPOSITIVO

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 vezes 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 surgem como modos de afirmação dentro do dispositivo, sendo elas de características científicas, pelo que se escreve sobre tais películas e pelo tipo de cinema abordado, considerando ainda 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 elaborar 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 optam 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.

## 5 A EMERGÊNCIA DE NOVAS NARRATIVAS

*A genealogia é uma metodologia que busca o poder no anterior de uma trama histórica, em vez de procurá-lo em um sujeito constituinte.*

*Michel Foucault*



O que é notável nas películas que compõem o *corpus* da pesquisa dentro desse cinema é a fragmentação das identidades de gêneros, desde a 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 necessária 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 ao 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, 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 cabem 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 – 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 atravessá-lo 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 mostram 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 possibilitam 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 deste 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 que coincide 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 audiovisualidades.

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.

## 6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

É possível entender com o decorrer da pesquisa – sem manifestar o desejo de mantê-la encerrada – que o dispositivo cinema como forma de emergência encontra-se em uma onda de desgaste, e até mesmo numa profunda crise em meio às transformações a partir das quais é afetado no meio social em que nos encontramos. Mas nessa direção somos levados a pensar - a que se deve esta crise no audiovisual? Que perguntas se pretende responder com a emergência dessas linhas discursivas, não discursivas - sejam imagéticas, ou não? Talvez se chegue à compreensão de que o lugar do cinema se desloca para além do olhar do consumidor, antes espectador, que colabora com o espaço cinema para que este se transforme em um local apenas de vivência, onde necessariamente já não se torna o ambiente de experimentação, da obra em estado de audiovisual, dando lugar ao mero consumo de imagens em telas grandes e ao aparato sonoro.

O impasse seria saber em que momento se conduz o cinema, enquanto aparelho, de forma que o sujeito contemporâneo – o que é falado, e que também fala na pesquisa – se entrega aos subterfúgios do presente, logo invalidando a experiência criada, expandida, posteriormente amadurecida, e agora desmantelada por dispositivos classificados como pós-cinematográficos. A experiência demonstra que ocorre um forte deslocamento, onde o que era entretenimento, agora torna parte, para que possam ser realizadas inferências, análises de possíveis recortes de um produto, uma obra, uma narrativa, fatiadas para a utilização de uma parte, para determinado fim.

As linhas que compõem o dispositivo foucaultiano, dentro do qual identificamos como observável o cinema argentino, mantêm um aparato atravessado pelas linhas discursivas como processos identitários, além do que nos levam a compreender que se colocam em estado de movência, inquietação, por sua vez não levando a desejarem o encaixe em uma categoria calcada em modo de fixação. Aceitar a fluidez do objeto, de categorias identitárias minoritárias, que nos são apresentadas de tal maneira, atravessadas por um olhar a primeira vista e que, em outro momento, não nos venham a afetar do mesmo modo como ocorreu inicialmente. Por sua vez a compreensão de um modo móvel de coexistência dessas categorias, através de linhas discursivas que atravessam nosso olhar, constitui o corpus que nos conduziu até esse ponto, para estarmos abertos à convivência e ao entendimento do lugar de constante movimento de tais devires.

Quanto à realização audiovisual na Argentina, ainda podemos citar como uma forma de linguagem ao se fazer cinema a produção. Por sua vez, o que se pretende destacar nesse aspecto é sempre a vanguarda com que, neste país, se conduz o cenário cinematográfico na América Latina, caracterizando modelos que se desviam daqueles já anteriormente consolidados como grandes modelos tradicionais. A quebra desses clichês – lugares de criação que remontam a ideias calcadas – é notável nesse país. Podemos destacar o modelo ligado a uma identidade própria da Argentina ao insistirem na ideia de realizar um cinema próprio nacional, focando seus artifícios e ícones, sua cultura, seu folclore, suas trilhas sonoras - o que de certa forma obteve vantagem por sua cultura estar ligada fortemente a sabores europeus, conferidos ao país por aqueles que inicialmente tinham nas mãos a possibilidade de rodar e produzir o cinema local.

Com o tempo aumentou-se o número de escolas, a sétima arte se difundiu no país e, por sua vez, as veredas entre o cinema tradicional e o amador se abriram, e ambos ganharam determinado destaque. Atualmente a Argentina conta com dois Óscares de melhor filme estrangeiro – Luis Puenzo (*La Historia Oficial*) e Juam Campanella (*El Secreto de tus Ojos*) – onde se observa a variação entre um estilo mais consolidado nacional, identitário, e outro de maneira mais ousada, que não segue determinados padrões estéticos do que é vivenciado nas telas.

## REFERÊNCIAS

AMADOR, Fernanda; FONSECA, Tânia Maria Galis. **Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa:** considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. Arquivos Brasileiros de Psicologia, v. 61, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/119>>.

CABRAL, Cléber; BORGES, Diogo. **Rizoma:** uma introdução anos Mil Platôs de Deleuze e Guattari. Disponível em: <[http://ufmg.academia.edu/CleberCabral/Papers/472929/Rizoma\\_uma\\_introducao\\_aos\\_Mil\\_Platos\\_de\\_Deleuze\\_e\\_Guattari](http://ufmg.academia.edu/CleberCabral/Papers/472929/Rizoma_uma_introducao_aos_Mil_Platos_de_Deleuze_e_Guattari)>.

DELEUZE, Gilles. **A Ilha deserta:** e outros textos. São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_. **Bergsonismo.** São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_. O que é un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo.** Barcelona: Gedisa, 1990. Disponível em: <<http://www.filoesco.unb.br/foucault/art14.pdf>>.

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.

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

\_\_\_\_\_. Michel. **Microfísica do poder**. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

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

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

TUCHERMAN, Ieda; SAINT-CLAIR, Ericson. O corpo transparente: dispositivos de visibilidade e mutações do olhar. **Revista Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19. 2008. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/intexto/article/download/8000/4767>>.