

A trajetória de realização cinematográfica na Argentina: da primeira manifestação em 1897 até um modelo latino de referência

Fernando Souto Dias Neto¹

Resumo

O artigo discute como se constituiu a linguagem cinematográfica argentina através do resgate dos fatos que marcaram a história do país e a transposição para as telas, tais como as primeiras audiovisuais, período ditatorial e Novo Cinema Argentino. A pesquisa tem como marco inicial a primeira manifestação considerada um tipo específico de cinema argentino como afirma Paranaguá, chegando até às produções do ano de 2011. O trabalho aborda as estratégias pelas quais a sétima arte foi se atualizando através da sua mise en scène, bem como pelas linguagens e tecnologias usadas na produção de obras audiovisuais e cinematográficas como Molfetta coloca. O objetivo central do artigo é compreender de que maneira o cinema argentino tornou-se referência estética em qualidade, reconhecido e premiado mundialmente. O texto também aborda o impacto dos investimentos financeiros, tecnológicos e das políticas de incentivo sobre a produção cinematográfica argentina do período que Prython relata. O reconhecimento latino-americano e internacional desse cinema é mensurável também pela divulgação midiática especializada que recebe, bem como pelo culto de cinéfilos verificado nas redes sociais digitais como Aumont e Marie definem crítica cinematográfica. Este ensaio é parte da pesquisa "Cinema Argentino, História e Identidade", desenvolvida pelo autor no PPGCC da UNISINOS.

Palavras-chave: Audiovisuais; História Argentina; Cinema; Crítica; Linguagens.

Abstract

The article discusses the establishment of Argentine cinematographic language through the important facts of Argentina history rescue and its transposition to the screen, as the first audio visibility, dictatorial period and the New Argentina Cinema. The research starts with the first manifestation of Argentine movies regarded as a specific type of film, as Paranaguá's views, till 2011 productions. The paper deals with the strategies of how the cinema has been constantly up to date through its mise en scene, language and technologies that has been used in audiovisual and cinematographic productions as cited by Molfetta. The main objective of this paper is to understand how the Argentine cinema has become a benchmark in quality aesthetic, globally recognized and awarded. It also discusses the impact of financial investments, technology and incentive policies on the Argentine film production in the period mentioned by Prython. The Latin American and international recognition of the Argentine movies can be measured by its huge divulgation by specialized media and also by its massive presence in digital social network as Aumont and Marie define. This essay is part of the research "Argentine Movie, History and Identity", developed by the author in the PPGCC - UNISINOS.

Keywords: Audio visibility; Argentina history, Cinema, Criticism; Languages.

Introdução

A história vem até nós mostrar desde manifestações culturais definidas como marcos de uma mudança que vem a nos afetar enquanto sujeitos, até regimes repressivos que por outrora deixam marcas profundas na humanidade, logo servindo de momentos a não serem esquecidos numa tentativa de que não haja retorno de tais fenômenos.

O francês Marc Ferro marca a historiografia com suas análises de obras do cinema soviético, sendo este um dos produtos audiovisuais de vanguarda, além de o momento a que estão inseridos caracterizados por um forte regime repressivo e autoritário. Suas análises se fazem pertinente 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 haverá por parte dos historiadores em geral a busca da realização de estudos referentes a produtos da indústria cinematográfica, concomitantemente serão acrescidos os demais processos que corroboram o envolvimento da mesma. Juntamente a esses acontecimentos irão emergir novos produtos culturais, até mesmo políticos e sociais como fonte de pesquisa em potencial de informação e afetação.

A opção por um recorte de um tipo específico de cinema ocorre de estudos acrescentados desde o ingresso na graduação, um momento onde se teve acesso a diversas fontes como literatura, audiovisual, fotografia, notícias do meio midiático e materiais em geral a que vieram provocar uma inquietação que se torna fundamental nessa pesquisa.

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.

Dentre esses fatos são descritos os processos, onde busca sempre voltar os olhares para a procedência em que se deu tal acontecimento, e não necessariamente o fato enquanto consolidado. Havendo assim como ponto de partida uma análise histórica do “Cinema na Argentina” até a configuração de um “Cinema Argentino”, fatores sociais desempenham um papel fundamental no processo, como discursos políticos, e seus regimes que realizam atravessamentos. As crises econômicas que rebatem na população levando a mudar esse cenário, e o fator cultural que demonstra o modo com que os sujeitos se enunciam através dos dispositivos que circundam esse meio se mostram presentes.

O tipo de cinema que é apresentado na pesquisa se demonstrará resultado de uma emergência social, e de linhas de fuga que atravessam o dispositivo cinema, levando diretores e diretoras a utilizarem de outras maneiras a se inserirem nesse lugar para realizarem suas manifestações.

A questão de se produzir uma matriz sobre tal objeto está nas questões 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 vem a se atualizar ao seu redor. O momento vem a romper fronteiras, seja na maneira de se realizar audiovisual, ou na forma com que os indivíduos resolvem falar de si, e essas formas ganham espaços num jogo de forças que se encontram em meios externos e internos aos olhares desses sujeitos, logo vivendo em meio a um movimento de tensão.

O cinema com abordagens de gênero na juventude realizado na Argentina vem até nós enunciar nas salas de cinemas, e demais formas de manifestação do audiovisual, um momento que o midiático vem até o espectador e o realizador realizar a mediação sobre essas questões emergentes de maneira próxima e inovadora.

O contexto é marcado por uma crise tanto na forma de se realizar o audiovisual que foi atravessado a década de 1990 na Argentina, começando a se modificar na entrada dos anos 2000, e também nas relações afetivas que são enunciadas na *mise en scène* do Cinema Argentino com tais abordagens juvenil de gênero.

Cinema argentino inicial

O cinema na Argentina será inserido juntamente com a chegada da modernidade ao continente latino americano, de forma com que se venha a trazer a sétima arte a população, a fim de dominar a diversão em uma forma de espetáculo.

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, proporcionando-o a fabricação de novos conhecimentos e saberes.

Agora o cinema não apenas prende, além de entreter e distrair o sujeito, ele vai além disso, logo educando, construindo e afirmando, sofrendo inferências das mais diversas, sendo 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 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, há uma rapidez com que se começa 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 Lumière e o de Edison no continente latino-americano, já que o seu domínio pelos usuários locais sofreriam grande influência. Essa corrida consistia no modo Lumière dissidente da escola francesa, e do outro lado Edison de uma vertente norte-americana, por fim ambos penetram a América Latina, porém os franceses ficam com o marco do pioneirismo.

Começava a partir de então um movimento de especulação, a fim de capitalizar esse cinema que penetrava a nação argentina, como Paranaguá (1985) afirma: "... a difusão e disputa por esse movimento mostra a integração, não apenas da Argentina, mas do continente ao sistema capitalista, mesmo como importador de manufatura, vinculando ao modelo tradicional de exportador de matéria-prima, além de produtos agrícolas...".

Entre outros processos históricos e referentes a marcos da historiografia do cinema argentino cita-se, no ano de 1897, que o francês Eugène Py filma *La bandera argentina* em Buenos Aires. Este logo irá se consolidar como uma figura importante na cena cinematográfica do país.

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 do autor Paranaguá, 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.

Dessa forma as primeiras obras deste tipo inicial de cinema na Argentina começam a ser marcadas por uma forte abordagem de um sentimento nacional, fazendo com que no modo silencioso a que se vivenciaram as películas até a inauguração do sonoro. Logo aspectos políticos como cultos a grandes personalidades, importantes eventos de figuras de destaque nacional, ou até mesmo aspectos culturais como o tango argentino, começam a ser abordados nas primeiras películas deste cinema que começa a surgir.

"Na Argentina, *Nobleza gaúcha* (Eduardo Martinez de la Pera, Ernesto Gunche e Humberto Cairo, 1915) também fez sucesso e estimulou a produção, explorando contrastes entre cidade e campo. *El ultimo malón* (Alcides Greco, 1916) evoca a luta dos índios pela sobrevivência. Roberto Guidi (*Mala yerba*, 1920; *Escándalo a medianoche*, 1923) teria manifestado certa exigência intelectual. No entanto, a única personalidade argentina, principalmente na fase muda (*Una noche de garufa*, 1915) e capaz de dar o salto para o sonoro será José Augustin Ferreyra." (PARANAGUÁ, 1985, p.27)

Como Paranaguá (1985) ainda acrescenta que o primeiro cineasta argentino realmente criativo, além de original será o "Negro" Ferreyra, que não se limitará a copiar os modelos estrangeiros, logo se preocupando com uma autenticidade nacional como se havia destacado anteriormente. Entre exemplos de películas destacam-se

El tango de la muerte (1917) que explorava o tipo de canção típica de determinada região do país. O "Negro" ainda era lido como uma de suas características uma forma instintiva, até chegando a ser empregado o termo de "anárquico" devido a maneira quase sem roteiro de se trabalhar, logo explorando o fator da improvisação.

"Filmar uma saída de missa no México em vez de uma saída de fábrica em Lyon parece emblematicamente nacional apenas para nossa sensibilidade anacrônica, induzida a ver na primeira um sintoma de religiosidade rural e na segunda um símbolo industrial." (PARANAGUÁ, 1985, P.29). A partir de quando se comesse a filmar casais dançando tango em Buenos Aires e exibí-los em telas, mesmo que acompanhados por orquestras concomitantemente, ocorre um processo de ingresso a modernidade.

De modo aparentemente tardio, como se educou o mundo a ver imagens clichês, tornando-as culturais e simbólicas, marcando fortemente as películas que os indivíduos vivenciaram nas salas. Com o fator do tango e demais artefatos culturais é notável a busca desses realizadores em incorporar nos roteiros uma estética nacional, buscando constituir uma identidade para este cinema.

Observa-se claramente que o cinema argentino nasce com um forte sentimento nacional, assim como muitos outros exemplos na América-Latina, e se utiliza de elementos do cinema europeu, principalmente o francês devido a influência da introdução da máquina reprodutora de películas, o aparelho Lumière.

Com a primeira manifestação cinematográfica em 1897, as primeiras salas por volta de 1900, depois a 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.

Logo esses processos significariam um modo de "hollywoodização" dessa produção, dessa vez a introdução do sonoro nos aparelhos de reprodução de imagem sairá beneficiando mais o mercado norte-americano, o que levará 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, uma corrida dentre 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 um movimento de incorporar tais técnicas, com objetivo de fazer frente a esta produção crescente mundial de películas. Como estratégias muitos países irão utilizar as mais diversas dentro de um leque disposto pela sétima arte nascente.

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 ao restante da América Latina. Sobre isso destaca-se o país como fator chave:

"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 infra-estrutura. 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 orquestra ao vivo, ou instrumentistas solos, o que constituiu a experiência ao seu espectador.

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

A década de 1930 será marcada já com 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 a que se constituíram no território, e também tornaram 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 mensurável momento crescente de sujeitos envolvidos com a cena cinematográfica, além da instituição de prêmios a qualidade, o que dava início ao interesse oficial as manifestações de tais audiovisualidades.

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: *Ayudame a vivir* (1936), *Besos brujos* e *La ley que olidaron* (1937)." (PARANAGUÁ, 1985, P.44)

Após esses elementos difundidos e o tango como uma marca consolidada no cinema argentino, outros aspectos serão explorados, afim de, atingir como público alvo a classe média, logo se produzindo gêneros como comédias e episódios nacionais com uma abordagem western. Esses seriam as formas buscadas pelos realizadores de seduzir a população, buscando a 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.

Sucedendo o período da 2ª Grande Guerra ocorre um período de crise no cinema argentino devido a inúmeros fatores. Como Paranaguá (1985) afirma, que tanto quanto a "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, onde 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 uma "língua neutra".

O cinema argentino se encontraria morto, tanto política, econômica e 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." (PARANAGUA, 1985, P.46).

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

Cinema argentino nas abordagens ditatoriais

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 nos dá 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 equívoco pensar no termo “cinema de resistência”, trazido por França (2009), para caracterizar o contexto do fim da década de 1970, passagem para os anos 80, no qual 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 em 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 o ciclo de ditadura que retornava após a morte de Perón. A situação começava a receber notoriedade internacional.

Entre políticas e jogos de poder, encontrava-se a preocupação da 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) nos traz 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 é 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 Lápicos* 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 torne recorrente nas narrativas, como um clichê que funcione 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, durante o 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, 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 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, 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, onde 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 somos "assujeitados" antes mesmo do nascimento: há um discurso que nos precede a existência, normatizando o que poderemos 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 por culturalmente natural.

O Novo Cinema Argentino

"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 subdesenvolvimento. Compõem a parcela terceiro mundista dos países emergentes, além de obter seu poder aquisitivo concentrado na região da grande metrópole.

Depois de ter passado por o período da colonização, sendo marcada pela influência hispânica, adotando parte de seus costumes, e tendo realizado o genocídio, dessa forma expurgando tudo e todo aquele diferente ao europeu e sua influência. Nos dias de hoje tanto na sociedade argentina, quando na cultura, e logo na sua maneira de fazer cinema são observados traços desses momentos que se constituíram a identidade desse país que obteve a intervenção do europeu, desde sua colonização, além de demais potências durante seus processos históricos.

A influência tanto no social urbana, quanto na forma campesina, será europeia, e seu cinema começa a rodar retratos dessa vida tanto privada, que antes havia sido fechada, na qual as películas privilegiavam os grandes acontecimentos. O olhar a que se havia constituído de uma população, era enunciada pelos fatores políticos através dos governos, demonstrações do tango, que era um fator cultural, atividades campesinas ligadas as 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 que o cinema se manifestou até o as linguagens transpostas no presente vigente.

"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 Molfetta (2008) afirma sendo o quadro configurado uma mescla de paixão e desespero caracterizando uma entrega poética. Esse "mínimo" empregado se refere a maneira de escassez com que são empregados recursos, desde a forma de se compor a película até os recursos financeiros.

"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, como foi visto por uma forte crise econômica, além do predomínio do sistema neoliberal, uma política apática. A população não indo mais as ruas, porém era necessária alguma saída para esse empobrecimento, além de mortalidade cultural que se constituía essa cena nacional argentina. O momento se fazia pairar um sentimento de descrença em suas forças que anteriormente se mostrava forte na busca de esperança, o que refletia era diferente sendo uma anulação desses afetos.

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 sacada de se lançar além das fronteiras é de certa forma alcançada por este cinema caracterizado como "*Buena Onda*". Antes sendo obtido apenas na década de 1980 com Puenzo que consolida o cinema argentino com sua abordagem combatente como referência em História Oficial, marcando 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 os sujeitos da mesma maneira 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 na sua visão o cinema argentino estava com sua fórmula gasta, assim com um público sempre ensinado e educado a assistir grandes películas, com grandes roteiros, narrativas, qualidade estética a que se herdaram dos clássicos cinemas europeus. O momento em questão demonstrava que os argentinos clamavam por uma nova forma de se fazer cinema, aí dando lugar as abordagens do presente, ou seja, produtos desse *boom* na indústria cinematográfica argentina.

Molfetta (2008) nos coloca uma questão referente ao presente instante que vivemos, cabendo-se 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 NCA nessa transição a partir da década de 1990 começava a se reconfigurar, não significando 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 teremos 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 forte movimentação em meio a essa produção, levando essas abordagens do NCA a se destacarem pelo seu diferencial como visto antes. A forma de realização, a opção de abordagem, construção de um padrão que veio a ser anexado aos saberes e formas desde a instalação dos primeiros modelos de obras produzidas no país, se tornam presentes.

Esses modos de realização se demonstram diferentemente dos eventos políticos do início, símbolos, folclore, cultura, tradição, o que antes passava como uma demonstração, uma comercialização de imagens, agora o atrativo era o olhar de um sujeito que pudesse se reconhecer através da produção de uma narrativa. Pode-se até contemplar os atuais processos da vida privada, além do 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 um nível de aperfeiçoamento, tanto na forma de expansão, quando na qualidade dos materiais. O contexto clamava a uma época, onde no país muitos jovens diretores, estreantes, com incentivo. Além do aumento do número de festivais dentro do país, atraindo olhares externos, cujo era de certa forma uma maneira de atrair e garantir o fluxo desse cinema, muitas vezes possibilitando uma exportação desses produtos.

Agora os filmes, películas, curtas, longas, os mais variados produtos audiovisuais ingressavam de maneira significativa em festivais a nível internacional. O NCA se apresentava ao mundo e como afirma Milton Ribeiro (2010) do jornal Sul 21: "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 consumi-las. Ocorre um processo de busca por formas alternativas de obter material, logo recorrendo ao formato dvd, quando houver a elaboração de tal produto, outros casos sendo disponibilizados nos canais de televisão, na sua grande parte da TV fechada.

Através da rede internet online, quando o objeto foi convertido em um arquivo possibilitando a reprodução em *tablets*, *laptops*, computadores, que cada vez se atualizam mais rapidamente conseguindo romper limites, igualmente a barreiras que antes impossibilitava a difusão e popularização dessas obras.

Sobre essa geração marcando os traços que compõem essas obras do NCA, Molfetta sinaliza alguns nomes destacando principais obras:

"[...] Martin Rejtman, filma em 1991 *Rapado*, seu filme de estréia. Esse filme, de imagens despojadas, produção simples, atores não famosos, rodagem 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 no qual envolviam-no e o remetia ao sentimento de pertencimento a uma cultura construída de ver e ser visto dentro do seu território, não focando no cidadão X, 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 sujeito mais abastado na periferia, deslocado do grande centro urbano, até mesmo o cidadão portenho da grande metrópole.

A crítica no cinema argentino (no cinema jovem argentino de gênero)

A crítica cinematográfica na forma que age quando o objeto central e o assunto em pauta é o cinema argentino traz positivos resultados, o que até hoje trouxe esse cinema como uma exceção, ou até mesmo um fenômeno devido ao local em que está inserido, além dos produtos a que se chegam com tais experimentos audiovisuais. Em momentos como a década de 1990, antes da passagem para o século XXI o momento era difícil, devido a situação financeira refletindo nas realizações.

No novo milênio há uma virada nesse cenário da sétima arte, como já foi visto aumenta-se o número de realizadores, e se cria a cultura de se produzir com baixo orçamento, o que acaba dando bons resultados, dessa forma mudando a trajetória do cinema.

Sobre o Cinema Jovem Argentino de Gênero a crítica vem até seus leitores a mostrar o olhar como um momento singular, de manifestações que reativam o cinema argentino a falar de seus sujeitos, isso através de roteiros escritos por esse novo grupo de realizadores. Por haver essa inserção de idéias, afetos, subjetividades, que demonstram o desejo de um universo que pretende se fazer ouvir é o que se encontra nessas películas com abordagens de gênero no meio jovem.

Para Barthes (1971) uma crítica de interpretação ou interpretativa é definida por incorporar novas abordagens, justamente explicitando as inúmeras ideologias. Os objetos a que se analisa são obras estabelecidas que possuam grau de potência, levando o crítico a acreditar que os observáveis irão refletir a biografia do autor, assim carregando e tendo inseridas em tais obras as marcas do sujeito.

Para Aumont e Marie (1990) o conceito de um bom crítico é:

"Debe quedar claro, en concreto, que un buen crítico es siempre más o menos un analista, como mínimo en potencia, y que una de sus cualidades es precisamente su capacidad de atención con respecto a los detalles, unida a unas potentes dotes interpretativas. No obstante, la miopia analítica puede transformarse en ceguera cuando la mirada se anega en el bosque de los detalles" (AUMONT; MARIE, 1990, P.19)

Partindo da definição dos autores se leva em conta uma distinção entre o crítico, este que realiza a crítica interpretativa do objeto fixado, sobre a potência desse observável, de maneira contundente para uma forma de olhar já educada e voltada por outros fatores. Neste caso o audiovisual que se manifesta como uma nova abordagem recente no cinema argentino com abordagens juvenis se torna objeto de análise dos críticos.

Barthes (1971) ainda descreve que a imaginação descrita por ele próprio seria capaz de transformar imagens, distorcendo-as e não formando-as, pois isto já estaria sendo feito. Desejo, paixão e frustração podem produzir sensações representações precisamente contrárias e um móvel real pode investir em algo que virá a desmenti-lo.

Havendo uma aproximação da crítica com a imaginação, definidas por Barthes em função da aplicação deste tipo de cinema, faz com que sirvam de dispositivos para experimentar a potencia de tais obras, sendo enunciadas nesse cinema enquanto exercício de análise que sofre atravessamentos de linhas de fuga.

"Existe, en primer lugar, la aproximación cinefílica prioritariamente fetichista, la de las revistas "para el grand público", del *Magazine* de ayer a las actuales *Premières* o *Studio*, basadas em culto al actor y las estrellas; y em el outro extremo, la cinefilia analítica que está em la base de la crítica de films concebida como crítica de arte." (AUMONT; MARIE, 1990, P.20)

Seja Alexis dos Santos, Lucía Puenzo ou Marco Berger, todos eles configurando esse cenário cinematográfico emergente, carregando consigo decisivos traços de seu trabalho fazem dessa trajetória a constituição de um fenômeno que se inseri nas manifestações audiovisuais. A crítica até então classificada como cinematográfica, segundo Aumont e Marie (1990) uma desinência da crítica de arte, torna-se um fator de olhar que vem a educar novos sujeitos sobre o que tais diretores inserem, com um novo eixo, uma nova dramaturgia, novos elencos e manifestações inovadoras.

A aproximação desses críticos que tomam por parte o objeto, uma obra do cinema argentino com essas abordagens de gênero na juventude, fazendo-se assim um observável, colabora com a construção de um perfil de cinefilia, seja apontando positivamente ou negativamente essas películas emergentes.

Parte dos críticos que elaboram resenhas, artigos, entrevistas, ou até mesmo críticas e comentários sobre esses produtos audiovisuais estão vinculados a um meio de comunicação em massa. Na pesquisa o que se visa analisar são os olhares e escritos expressos nos meios online como as páginas na web.

Há a presença desde grandes órgãos da imprensa nacional que possuem um setor especializado nessa parte cultural, desenvolvendo uma produção de um material sobre esse cinema. Na imprensa o sujeito corriqueiramente se molda em uma forma tendenciosa a produzir com um grau de afetação desse meio em que está exposto, logo carregando marcas durante o processo que produz informação de diversos fatos, com variadas origens, mas na sua totalidade com paradigma (s) a ser (em) mantido (s).

Gonçalo Sá (2007) escreve sobre a película *Glue* (2006) de Dos Santos, que concorreu ao premio no Queer Lisboa, um festival caracterizado em contemplar filmes com caracteres de gênero e sexualidade. O crítico define que o conteúdo presente na abordagem que o filme exhibe há algumas fragilidades naturais numa primeira obra de um realizador, seja porque contém demasiada palha narrativa, perdendo-se em deambulações de escasso interesse (como a viagem de Lucas com a família, uma das maiores quebras de ritmo), porque por vezes se aproxima tanto

das personagens que adota a ingenuidade destas (caso da narração de Andrea, que confunde sensibilidade com pieguice), ou ainda pelos tremeliques forçados da realização, que nem sempre são sinônimos de reforço da verossimilhança das situações.

Esses detalhes carregam parte de um resultado da realização de uma obra, não necessariamente por ser um primeiro trabalho, mas sim por caracterizar a tentativa de um improviso, que o realizador faz a opção onde declara em entrevistas, cedendo a liberdade aos atores de imprimir seus afetos nos papéis.

Lucía Puenzo também se torna alvo das críticas devido a temática e forma que aborda o tema do gênero e da sexualidade, explicitado no corpo da jovem Alex na narrativa da obra XXY (2007). Nesse conteúdo todas as certezas de um romance são colocadas em conflito e contrapondo-se, de forma que venham a bater de frente com um forte discurso de uma sociedade violenta que restringe os modos de relação afetivas dos indivíduos.

Nessa obra o corpo passa a ser um mistério a ser desmistificado e um dispositivo de se fazer aceitar, onde a protagonista incorpora a estética da vítima de um sistema que busca a excelência, ou o mais perto enquanto do sujeito a fim de fugir de uma sociedade que tem o poder de transformar quase tudo em espetáculos.

A diretora participa do Queer Lisboa assim como Dos Santos. Gonçalo Sá (2008) descreve sobre a obra como discreta, porém absorvente energia visual, com uma fotografia de tons turvos e uma secura realista que lembram a obra da conterrânea Lucrecia Martel ("O Pântano", "Menina Santa"), **afirmando que XXY** é, contudo mais caloroso no desenvolvimento dramático, mesmo que não evite alguns "murros no estômago". Outro destaque que Sá (2008) faz é a justiça que Lucía Puenzo faz com XXY aos prêmios recebidos em Cannes e Goya (dois eventos cinematográficos relevantes a nível mundial).

Mas se por um lado XXY é aclamado de forma mensurável pela crítica internacional de festivais de certa relevância, em contra partida disso irá haver um movimento oposto, será como uma espécie de manifestação a maneira com que a temática é abordada e expressada nas cenas da obra.

Marcelo Hessel (2008) que escreve sobre a obra de uma forma a definir que XXY agrada o espectador de olhar atento e crítico neste começo de projeção, deixando por conta dos simbolismos que revestem os seus mistérios. Alguns desses simbolismos são verdadeiras charadas (em um momento vemos um aquário de peixes-palhaço, espécie hermafrodita), outros têm impacto visual (a tartaruga marinha que teve a pata cortada) e outros estão mais para gracejos (o personagem do biólogo se chama Kraken, mesmo nome do polvo gigante que naufragava barcos das mitologias antigas).

Porém Hessel (2008) faz essa análise crítica, interpretando a obra, e também aciona a imaginação enquanto um mecanismo, que é construído um painel de significados e a partir dessas pequenas dicas, tenta com elas entender quem é quem em XXY. “Seria a grande sacada de Lucía Puenzo se o próprio filme não começasse de repente a responder todas as perguntas” declara o crítico.

Tendo as análises de Sá e de Hessel, sendo que cada um se encontram em portais virtuais de notícias, responsáveis por uma parte específica, a de cinema, que é classificada como artística cultural, nos remete a entender levando em conta a configuração dessa obra os olhares que se constituíram de cada um dos críticos.

O Sapo Notícias é um portal português local, país onde acontece o Queer Lisboa, já o Omelete é uma página ligada ao portal UOL no Brasil. Então a origem e maneira a que se inserem esses dois olhares merecem ser levados em conta, tanto a maneira que lhes é permitida (ou não) falar sobre a obra. Com que objetivo é escrito tal resenha, ou crítica, sendo para promover ou inibir tal película afinal há uma formação na qual irá tender a educação de novos olhares dos leitores desses escritos, a serem afetados pelo audiovisual posteriormente, através de pedagogias do olhar.

“La información y la promoción son decisivas para la crítica periodística, tanto diaria como semanal. La evaluación, que permite la expresión del sentido crítico, está también directamente relacionada con la actividad analítica. Un buen crítico es aquel que posee capacidad de discernimiento, y que sabe apreciar, gracias a su agudeza sintética, aquella obra que pasará a la posteridad. Es también un pedagogo del placer estético, e intenta compartir la riqueza de la obra con la mayor parte del público posible.” (AUMONT; MARIE, 1990, P.20)

Como Aumont e Marie (1990) anunciam a crítica esta dita como cinematográfica, que leva o sujeito que se configura como crítico, logo se institui num local de fala, deve ser realizada de forma sensível e atenta. Com o modo de análise crítica se tornando uma linha que fará um atravessamento nesse cinema, podendo educar novos olhares, com que leve novos espectadores a experimentarem o espetáculo que essas audiovisuais propõem enquanto objetos de afetação.

Os autores ainda completam que o perfil do crítico atual pode ser comparado a de um “militante cultural”, dessa forma não havendo um comprometimento ou critério, que se desempenha na evolução das análises, assim podendo se utilizar de uma obra entre qualquer época da história do cinema independentemente da distribuição e tiragem.

Mesmo havendo um perfil traçado pelos autores em um determinado contexto, o que se obtém através das análises é que há um caráter expressivo do escritor sobre o objeto, o produto cinematográfico, que o torna refém de um meio que está inserido. Esses meios hegemônicos e massivos na maioria das vezes não dão

liberdade ao crítico em adotar uma postura que corrobore com a formação de novos olhares. O midiático passa a ter um controle sobre essa produção audiovisual que é realizada na circulação no cotidiano, resultando muitas vezes no difícil acesso, baixa difusão, além de um não reconhecimento que dificulta a realização de novos produtos.

Considerações finais

Compreender o papel do cinema na sociedade contemporânea parece tanto quanto subjetivo, tornando a necessidade de delimitação de objetos a serem observados, lugares, fenômenos, e demais manifestações. Dentre esse processo muitas matrizes e veredas são abertas por linhas que se começam a serem traçadas, e de maneira não linear constantemente se cruzam. Sobressaem acontecimentos inovadores e que despertam afetos nos sujeitos, enquanto agentes dos processos transformadores da sociedade.

Em uma sociedade caracterizada pela vigilância dos sujeitos, concomitantemente a espetacularização dos mesmos, ocorre o tensionamento entre esses dois movimentos, de ver, enxergar e de ser visto ou enxergado, levando os dispositivos a configurarem a sociedade. Tomando o cinema argentino enquanto local de manifestação identitária, buscando não um ponto, uma origem em si, mas um processo, compreender o procedimento de como se consolida essa escola através das audiovisuais e linguagem cinematográfica, se faz presente nesta pesquisa.

Inicialmente a história argentina nos mostra a necessidade da domesticação de um público, imbuindo os primeiros aparelhos que originaram um dispositivo cinematográfico a fornecer esses espetáculos, que retoricamente fazia-se a vigilância dos sujeitos enquanto consumidores de películas.

As necessidades iniciais mostram como se busca uma identidade, no dispositivo apresentado se presencia o fator nacional, presente em muitos cinemas do mundo a fora, América-Latina por exemplo. O mainstream através de uma linguagem cinematográfica dita universalizada toma os olhares dos consumidores como um fetiche, levando-os a flertarem com as grandes realizações. O que se observa é a tentativa de uma nação como a Argentina em mesclar linguagens, e que em alguns momentos arrisca-se em tentativas de universalização.

Através dessa história nacional, sendo transposta para as películas em momentos que vezes se tornam exclusivistas, demonstram a limitação nos roteiros que predominaram até a fase dos anos 90 no país. Com políticas de incentivo ao audiovisual, somado a novos realizadores, formação de profissionais jovens, ocorre uma reviravolta que vem até os sujeitos a subverter esse movimento cinematográfico.

Obtendo traços culturais marcantes na sua origem, e consolidação de seu estado-nação, a Argentina toma a frente na realização cinematográfica no Terceiro Mundo e ganha o espaço internacional. A maneira de adaptarem-se as formas de realização, e maneiras com que se expressam as linguagens audiovisuais, fez-se de maneira praticamente natural. Desde opção por um aparelho que permita não apenas consumo de produtos, mas também a produção, se utilizar de fatores culturais para transferirem-se para o cinema sonoro, mostram as estratégias de um cinema que possui importantes atributos para se gerir e atualizar-se.

As abordagens de memória e que remetem a história de sistemas políticos ditatoriais militares no país servem de resistência, além de memória as vítimas do processo sejam diretamente ou indiretamente afetados, porém o fenômeno refletiu de maneira fecunda no âmbito social de todo país. Com esse cinema mais jovem e abordagens de gênero e sexualidade ocorre a questão de uma entrada num mundo que vem a falar da relação dos sujeitos, essa que rompe as fronteiras, seja de um corpo-limite, sujeito de desejo, um gênero desviante, ou algo que se atualize de maneira a se comunicar num âmbito social para abrir um local de fala.

Como se percebe a crítica age no cinema de maneira subjetiva, sofrendo inferências nos modos de olhar uma película, indo desde a forma que se tem a ideia de sua existência, sua constituição, até a forma com que se tem acesso a ela enquanto objeto propriamente dito. Durante o processo de análise corriqueiramente já se é afetado por tais aspectos deixando agir a imaginação. Após passando para uma crítica interpretativa ou não, haverá um olhar inserido que foi educado durante e até anteriormente ao momento que se vivenciou o produto audiovisual. A estética, dramaturgia, fotografia, ou até mesmo roteiro, podem se tornar objeto de análise.

As críticas que realizam os atravessamentos nos objetos empíricos transformam o processo desde o observado ao observador, o primeiro a falar de si e o segundo a agregar em si aquilo que resulta dessa comunicação, nessa pesquisa o cinema argentino em específico. A maneira que ele se comunica através de uma manifestação contemporânea vem abrir o olhar e provocar constantes inquietações, ocorrendo a necessidade de encontrar um local que descentralize e expanda essa discussão.

Com tais audiovisualidades busca a constituição da formação de novos olhares através de uma pedagogia do olhar em um tempo que os produtos culturais estão em constante atualização. Abre-se essas linhas aliando o cinema argentino enquanto manifestação audiovisual da sétima arte, com sua linguagem conduzida com maestria pelos seus realizadores, resgatando os processos históricos do país enunciados nas telas com o exercício de uma pedagogia do olhar, propondo novas formas de ver e ser visto.

Referências

- 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.
- BARTHES, Roland. Ensaaios críticos. Lisboa: Edições 70, 1971.
- FRANÇA, Andréa. Cinema de terras e fronteiras. In: MASCARELLO, F (org.). História do Cinema Mundial. Campinas, SP: Papirus, 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-AlegoriasdeumaArgentinamemoriossa.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.
- GUZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. História Contemporânea da América Latina: 1960 – 1990. Porto Alegre: Ed, Universidade/UFRGS, 1993.
- MARCELO HESSEL DO OMELETE UOL. XXY: filme argentino premiado em Cannes até começa bem... Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/cinema/xyy/>>. Data de acesso: 15/06/2012.
- MILTON RIBEIRO SUL 21. Cinema argentino x cinema brasileiro: quando Maradona humilha Pelé. Disponível em: <<http://sul21.com.br/jornal/2011/10/cinema-argentino-x-cinema-brasileiro-quando-maradona-humilha-pele/>>. Data de acesso: 27/06/2012.
- MOLFETTA, Andrea. Cinema Argentino: a representação reativada. In: MASCARELLO, Fernando; BAPTISTA, Mauro (orgs.). Campinas: Editora Papirus, 2008.
- PARANAGUÁ, Paulo. Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.
- 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.

Notas

1 Licenciado em História pela UNIFRA (Centro Universitário Franciscano □ Santa Maria, RS) e mestrando em Ciências da Comunicação da UNISINOS (Universidade do Vale do Rio dos Sinos □ São Leopoldo - RS). Bolsista CAPES/Prosup.