

Reativação das Imagens no Cinema Argentino: a Potência da Fotografia em Alexis dos Santos

Fernando Souto Dias Neto

Resumo: Este trabalho realiza uma abordagem do diretor argentino, Alexis dos Santos, em sua obra *Glue*, através de um viés teórico-metodológico do dispositivo foucaultiano descrito por Gilles Deleuze. Os atravessamentos realizados nesta obra demonstram sua configuração de potência no cinema argentino, utilizando-se de modelos europeus como Bergman, na Suécia, e Wadja, na Polônia. Isto demonstra a emergência de um modo de inserção do sujeito, enquanto produtor, e do cinema enquanto arte. Contudo, será possível compreender a relação entre realizador e o resultado de sua arte, levando em conta que o produto final leva as marcas de seu realizador.

Palavras-chave: Audiovisualidades; Cinema Argentino; Fotografia; Gênero; Olhar.

Abstract: This paper realizes an approach to Argentinian director Alexis Dos Santos, *Glue* in their work, through a theoretical-methodological bias of the device foucault's described by Gilles Deleuze. The crossings performed in this work demonstrate your power setting in Argentine cinema, using European models like Bergman, Sweden, and Wadja, Poland. This demonstrates the emergence of a mode of insertion of the subject, as a producer, and film as art. However, you can understand the relationship between filmmaker and the result of his art, taking into account that the final product bears the marks of its director.

Keywords: Audiovisualities, Argentine Cinema, Photography, Gender, Looking.

1. Um breve panorama sobre o objeto e a problemática a ser construída

As ciências, desde a época moderna, se estabeleceram através de meios instituídos em formas disciplinares, elevando-as ao estatuto de estabelecimento da virtualidade, seja de um corpo ou dispositivo. Nessa análise de uma audiovisualidade, configura-se uma abordagem cinematográfica, esta atravessada por um conteúdo identitário que se fragmenta conforme a passagem dos realizadores das obras. Diante disto, é alcançado o resultado que caracteriza algumas das linhas que perpassam esse objeto, obtendo a visibilidade de que tais linhas objetivam produtos culturais, neste caso, da sétima arte.

Pesquisadores que tratam da questão de gênero – dentro e fora das audiovisualidades – escavaram, através de buscas, a abertura de novos caminhos, que possibilitaram o pensar: de como se desenvolveu o que podemos ver atualmente. O olhar, seja ao ver o outro, ou a si mesmo, na tela, ou ao espelho, é feito de modo que provoque o estranhamento; porém, é nesse choque que dissipa-se o olhar para doutrinar um modo de enxergar o outro e a si mesmo.

Com linhas genealógicas que promovem uma objetivação, muitas delas desenvolvem o papel de normatizar, através de práticas de ciências normativas, no jogo de saber e poder. Neste cinema, compreende-se essa prática pelo tratamento dado a tais obras, pelos espaços nos quais se produziram lugares de fala, fortalecendo-os e validando-os como produtos de referência e qualidade no nível comunicacional. Logo, o diálogo entre abordagens de gêneros juvenis e identidades fragmentárias provocam, muitas vezes, inquietações nos experimentadores, consumidores e todos aqueles que lançam os olhares sobre essas audiovisuaisidades.

É notável um emaranhado de linhas que desenham tal dispositivo nas quais se percebe a constituição de um local que fala sobre si, há uma prática de si, e porque não uma política sobre si, processo esse que acontece entendendo que desde a sujeição ou o assujeitamento mostra-se a configuração de práticas em que os objetos fílmicos desempenham micropolíticas em forma de seus diretores. Pode-se dizer que *Glue* fala de Dos Santos, justificado pela sua infância, através do local que serve de instalação. Assim como, *XXY* e *El Niño Péz* de Puenzo, que demonstram uma linha autoral da diretora pela opção de uma abordagem, contemplando, por sua vez, suas novelas e romances escritos; também temos as obras de Berger, nas quais somos contemplados com as abordagens de romances afetivos entre masculinidades em conflito.

2. Dispositivo cinema: o efeito da imagem no sujeito e o efeito sujeito na imagem

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. Entende-se, que a partir de um recorte, 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.

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 e 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).

Os enunciados partirão das propostas que surgiram como modos de afirmação dentro do dispositivo. Estas afirmações de características científicas, pela forma como se escreve sobre tais películas, o tipo de produto abordado, suas questões políticas, que vêm a emergir no contexto e nas manifestações estéticas da construção das visualidades tratadas.

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

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).

Corroborar a ideia 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 manifestação, dessa vez, de gênero e sexualidade na juventude, com características diferenciadas na realização; ou seja, este cinema não retorna mais ao modo clássico, apenas em um discurso de nacionalização, tão pouco ao NCA¹, mas atualiza todos esses modos.

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

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

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

A sociologia da imagem não é decerto a mais avançada. Existem muitos estudos sociológicos a respeito da recepção da mídia (e também da recepção das obras artísticas), mas quase todos concentrados em questões de conteúdo, a fim de, por exemplo, avaliar a incidência de certas representações sobre os jovens telespectadores, etc. Embora algumas dessas pesquisas sejam bem conduzidas, examinam quase exclusivamente análises do representado e, por isso, evitam a própria questão do dispositivo, que consideram como evidente (AUMONT, 2002, p. 185).

¹ Novo Cinema Argentino, correspondente as abordagens após a década de 1990, quando aumentou significativamente o número de realizadores na Argentina, tornando Buenos Aires uma das cidades com maior número de cineastas por km².

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

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

Entende-se que o espectador tem seu papel no que diz respeito à produção de fala, que é a linguagem analisada num local de fala, sendo a crítica, que tenta validar essa emergência, através do difundido nos meios *online*. Segundo Aumont (2002), será na fronteira entre o subjetivo e o social que o dispositivo irá definir-se por seus efeitos ideológicos:

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

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

3. ***Glue* por Dos Santos: (re)pensando a fotografia no cinema recente da Argentina**

Através da delimitação do se pensar a imagem dentro do cinema, em especial esse recorte na Argentina, se faz a opção pela inquietação provocada pela obra *Glue: uma história no fim do mundo* (2006), do diretor argentino Alexis dos Santos.

Mas entendendo como potência, reativação, diferença, de forma que venha a configurar um tensionamento de relações afins dentro dessa abordagem, a obra de Dos Santos (2006), nos diz determinados elementos marcantes, que por sua vez fazem com que viemos a entender o rumo que o Cinema Argentino vem levando no tempo recente.

Elementos que privilegie a fotografia e a imagem, entendendo como uma descendente da pintura, e surgindo com a intenção de designar a reprodução de luz de determinados objetos, que os quais se inserem na *mise en scène* do produto audiovisual. Em tempos posteriores, passa-se a referir como sinônimo qualitativo, por outrora derivando o se fazer fotogênico. Siegfried Kracauer apud Aumont (2003) revela que dentro das imagens, da fotografia do quadro, a essência seria encontrada nas “coisas normalmente não vistas”, de maneira que faça o papel do olhar em preencher os espaços de tais obras.

Mas se a fotografia nos revela isso, (in)diretamente, levando-nos a crer que o olhar faz parte do dispositivo que atua nesse campo, como Dos Santos opera com esse recurso dentro do dispositivo imagético? Uma das questões que podem ser atendidas quando somos conduzidos pelas imagens de *Glue* (2006), logo enunciando uma fotografia de caráter que não chega a configurar os modos do realismo italiano, mas que há de certa forma uma aproximação.

Entende-se que os fotogramas como produto unitário da audiovisualidade, realiza o papel correspondente a tempo de exposição, logo traduzindo uma linguagem no *corpus* não apenas como unitária, mas quando acionada realizando uma mescla. Através desse processo ocorre a experimentação do produto e produção de ideias, e modos de afetação do sujeito, seja nas formas de subjetivação, produzir afetação, desconstrução, ou produção de imaginários.

Dos Santos (2006) opta na realização da obra *Glue* por recursos de caráter bem peculiar, além de uma fotografia que se pode dizer neorrealista. Observa-se com um enquadramento oscilando – devido à utilização de técnicas que fazem ou simulam a ideia de câmera na mão. Outro fator observado é a questão das locações externas em locais periféricos,

fora da metrópole Buenos Aires, e acaba utilizando uma forma improvisada na direção e uma estética semelhante às imagens de *Eu, Christiane F. - 13 Anos, Drogada e Prostituída* (1981), no qual o diretor revela a menção.

Outra questão que Dos Santos deixa clara na sua obra é a emergência de imagens de gêneros desviantes – fugindo de identidades normativas – que por sua vez fogem da abordagem de clichês, como se enunciam:

No clássico *The celluloid closet* (1987), história da homossexualidade no cinema, Vito Russo identifica clichês como o da *sissy*, personagem masculino afeminado, normalmente em papéis pequenos em comédias, ou a possibilidade da apresentação de personagens lésbicas no auge da censura norte-americana, dos anos 1930 a 1950, mas apenas como vampiras ou presidiárias, na maior parte das vezes, como mulheres masculinizadas (LOPES, 2009, p. 381).

Para Dos Santos (2006) há um interesse na aposta de uma *mise en scène* diferenciada, juntando elementos do Cinema Europeu – justificado pelas heranças do realismo italiano, nas locações, na imagem, fotografia, velocidade dos fotogramas –, e também na forma que se apresenta o roteiro e desenvolvimento da narrativa de *Glue* (2006).

A obra conta com a formação de um triângulo amoroso no qual os três adolescentes se relacionam entre si, configurando um modo singular de descobertas e autoconhecimento. Nas imagens rodadas no deserto da patagônia, ocorre a utilização de luz natural, e nas locações fechadas a presença de pouca iluminação, reforçando os traços que compõem essas audiovisualidades, e também a fotografia da obra de Alexis dos Santos.

Como objetivo passando a ser a ativação desse cinema emergente na Argentina – 2006 –, busca-se entender a justificativa dessas manifestações. Mesmo extrapolando essa fotografia que descende de um modelo europeu no país latino-americano, o que aqui se chamou de neorealismo, não por procedência, mas talvez por conveniência, logo dizendo sobre essas manifestações visuais no cenário das audiovisualidades.

4. O que dizem as imagens desse cinema aos olhares do tempo recente?

Se o que víamos antes nas telas das audiovisualidades argentinas era remetido às imagens da Grande Buenos Aires, um modelo europeu de metrópole, de forma inspirada no

Terceiro Mundo hoje pode dizer que esses retratos não se portam de maneira majoritárias. Devires minoritários nos quais se marginalizavam as abordagens nos roteiros dos produtos filmicos argentinos, vem a emergir atualmente como uma expressão de romper com o estabelecido – o clichê –, indo para outras salas escuras fora do território mostrando novas formas, além de imagens da paisagem argentina.

4.1 ***Glue*: uma história no fim do mundo**

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

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

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

Nesse cenário, emerge a história do jovem Lucas (Nahuel Pérez Biscayart), que no início da película demonstra, através de uma narração, uma posição onisciente de seus desejos e desafios, além de expectativas sobre o momento que está por vir. Esses relatos que abrem a obra de Dos Santos demonstram um ponto-chave da adolescência enunciada nessa obra, em que emergem fatores como rejeição, busca de aceitação, sexualidade, conhecer a si mesmo ou

conquistar a simples atenção daqueles que o rodeiam. Para o diretor está clara a maneira como desenvolver a obra, entendendo que há o abandono de um roteiro a ser seguido, já que em tal abordagem, o conteúdo dessa película diz algo de como foi parte da vida desse diretor, que através desse meio desenvolve a abordagem com traços de sua juventude.

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

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

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

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

dramaturgia. Entende-se que parte do que se vivencia nas telas é o fazer da vida, do que se é constituído, para a película, a sétima arte.

A obra consegue apresentar essa abordagem de gêneros desviantes de discursos normativos, que atravessam uma sociedade conservadora e muitas vezes ultrapassada, que em muitos momentos insistiu em resistir, seja através de um discurso religioso, social, político ou econômico, e, no presente, com uma manifestação artístico-cultural legítima e também nacional, que esse cinema sempre até então havia buscado: a constituição de um cinema com identidade – a identidade dos sujeitos, nesse caso -, que emerge num momento em que o cinema argentino se encontrava estagnado.

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

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

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

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

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

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

4.2 Bergman, Wajda e Dos Santos: maneiras de ver e ser visto nas múltiplas audiovisualidades

Alguns dos cineastas e escolas cinematográficas ao qual podemos acompanhar a obra de Dos Santos na Argentina, remetemos a nomes como Wajda na Polônia, e também Bergman na Suécia. Mas entender o que esses sujeitos se enunciam entre si, é uma tarefa realizada, onde por sua vez inserindo-se nas suas películas, como uma forma de cinema de identidade, que até certo ponto chega a falar de si, além dos lugares que desenvolvem-se tais narrativas no roteiro, e também os seus diretores.

Mientras que Catyn apuntala la formación de una identidad polaca crucial para su presente político, em nuestro país todavía nadie há sido capaz de construir desde el cine, una representación de lo significó la lucha contra el Facismo en la Guerra de

España que cuente com la mejor historiografía sobre el conflicto [...] además de com la mejor literatura de Aub [...] (TURRIÓN, 2010, p. 8).

A forma como Wajda em *Catyn*, que faz apontamentos da formação identitária polonesa desde aspectos do presente político, até mesmo determinismos ideológicos que remontam a historiografia da nação, além de alinhar aos posicionamentos do diretor e de sua inserção no dispositivo social. Por sua vez o cinema sueco de Bergman anda de maneira atada com sua própria trajetória de vida, alinhando como uma teia sua realização audiovisual concomitante com momentos bem específicos da sua vivência, por outrora vindo a realizar e emergência do que Naylini Barbosa descreve em 2010 – para publicizar em 2013 – o conceito de “filme persona”, fazendo menção a este cinema de Bergman.

Falar sobre o cinema de Ingmar Bergman, é falar também sobre sua vida pessoal. Para tanto, assisti algumas entrevistas com ele, além do documentário *A ilha de Bergman* (2006), no qual o diretor falava sobre sua vida e seu trabalho. [...]. Experiências, estas, [pesadas punições tanto físicas quanto psíquicas lhe deixaram profundas marcas] que foram repetidamente reencenadas nos seus filmes. Seus filmes se tornaram como espelhos dos seus conflitos internos (BARBOZA, 2013, p. 1).

O estatuto de qualquer obra de arte, logo o cinema imerso nessa forma de expressão – sendo lido, assistido como a sétima arte – não se coloca de forma diferente no que se vem a ser dito sobre as marcas do artista, fabricante de imagens, o diretor realizador, que deixa suas marcas na arte final. Não há como se pensar em películas como arte final, sem afetos e marcas de seus realizadores, levando em conta aqui os fatores de potência, desde os eventos vivenciados, como ideologia, entre religião, regimes, experiências, que perpassam a vivência de sujeitos levando-os a serem acionados na realização de produtos audiovisuais.

Com esses itens é possível perceber como essa reativação no cinema argentino por Alexis dos Santos em *Glue*, acaba por remontar alguns itens, fatores e também recursos, no qual fazem se utilizar na obra latino-americana. Se encontrando e além de estar sendo inserida num cenário de um país que cada vez mais ganha mais espaço, por sua vez expandido suas fronteiras e servido como referência, o cinema argentino adquire mais espaço e mais

apreciadores, transformando-se em um rico objeto audiovisual, tanto para análises, questionamentos e críticas, como produtos da indústria cultural argentina que servem de consumo. Neste estudo se reconhece a atualização, que faz emergir na Argentina um tipo de abordagem que traz um modelo de expressão já apresentado anteriormente, além de possuir determinado grau de potência e referência na linguagem cinematográfica europeia.

Para não concluir

Dentro da ótica que observamos as audiovisuais emergirem nos dias de hoje, desde as mais antigas nos dispositivos pré-cinemas, configurando posteriormente uma atmosfera cinematográfica, que hoje se torna fragmentada em modos operados como pós-cinematográficos. Diga-se que tais classificações não com a meta, objetivação, de calcar ou simplesmente engessar conceitos totalizantes sobre as audiovisuais – por sua vez não se faz necessário esse tipo de rótulo – a ideia é compreender as idas e vindas do dispositivo, e os modos de enunciação, subjetivação, e também afetação do sujeito como indivíduo com autonomia sobre os meios.

Em meio a questões identitárias, dentro e fora das do aparelho midiático, envolve o sujeito em inúmeras crises, desde a forma de se fazer existir, como sustentar uma forma minoritária de representação e produção no mundo das imagens, dando significação através do código imagético imerso em roteiros que por sua vez realizam a quebra, uma ruptura em modelos já consolidados. Compreender rumos que se leva não apenas o cinema na Argentina, tendo em vista aqui neste breve ensaio a obra de Dos Santos como objeto de inquirição, mas também as diferentes manifestações midiáticas, e como se estão fazendo uso e tendo acesso a tais meios.

A imagem possui diversas leituras a serem feitas, assim como significações a serem decodificadas e interpretadas. O meio que está situada seja as manifestações clássicas ou novas tecnologias, que tornam mais variadas as formas de observação, trazem novos desafios no tempo recente a entender como se enunciam roteiros nas múltiplas narrativas.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- _____, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- BARBOZA, Naylini. *Performance da construção de identidade no filme persona de Ingmar Bergman*. In: III Seminário de estudos culturais, identidades e relações interétnicas, 2013. Disponível em: <http://www.gerts.com.br/seciri/anais_III_SECIRI/gt08/gt08_05.pdf>. Data de acesso: 03/08/2014.
- C.G.-ABC GUIONISTAS. *Alexis Dos Santos, savia nueva en el cine argentino*. Disponível em: <<http://www.abcguionistas.com/noticias/entrevistas/alexis-dos-santos-savia-nueva-en-el-cine-argentino.html>>. Data de acesso: 14/06/2012.
- DELEUZE, Gilles. *O que é dispositivo?* In: DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens, 1996. Disponível em: <<http://www.ufes.br/ppgpsi/files/textos/Deleuze%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20dispositivo.pdf>>. Data de acesso: 30/06/2012.
- FAÉ, Rogério. *A genealogia em Foucault: Psicologia em estudo*, Maringá, V. 9. N. 3. Set./Dez. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v9n3/v9n3a08.pdf>>. Data de acesso: 09/06/2012.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Lisboa: Vozes, 1972.
- _____, Michel. *Microfísica do poder*. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- GLUE: *uma história no fim do mundo*. Alexis Dos Santos. Argentina: Alexis Dos Santos, Soledad Gatti-Pascual, 2006. 110 min: son. color.
- 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.
- LOPES, Denilson. *Cinema e gênero*. In: MASCARELLO, F (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2009.
- TURRIÓN, Pablo. *Cine y memoria histórica Katyn de Andrezej Wajda y nuestra guerra civil*. Disponível em: <<http://www.vientosur.info/documentos/Pablo.pdf>>. Data de acesso: 03/08/2014.