

Notas y estudios metodológicos sobre indicadores de diversidad en la producción audiovisual: caso de un polo audiovisual regional

JOSÉ MÁRCIO BARROS

Doctor en Comunicación y Cultura (UFRJ); coordinador del Observatório da Diversidade Cultural (Brasil); profesor del Máster en Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais y del Máster en Artes de la Universidad del Estado de Minas Gerais.

josemarciobarros@gmail.com

Código ORCID: orcid.org/0000-0002-3058-5236

JOSÉ OLIVEIRA JÚNIOR

Máster en Comunicación Social (PUC Minas); especialista en Nuevas Tecnologías en Comunicación; investigador asociado del Observatório da Diversidade Cultural (Brasil).

josejunior@observatoriodadiversidade.org.br

Código ORCID: orcid.org/0000-0001-7975-1517

Artículo recibido el 28/11/16 y aceptado el 12/04/17

Resumen

A pesar de su importancia, los indicadores de diversidad cultural en el ámbito audiovisual se refieren casi exclusivamente a un tamaño general y estructural del mercado o de la política pública. En este artículo nos proponemos buscar los aspectos de la diversidad cultural más específicos vinculados al punto de vista de quién produce y de lo que produce. Utilizamos como estudio de caso la producción de largometrajes del año 2015 del Polo Audiovisual de la Zona da Mata de Minas Gerais, Brasil, con el fin de establecer elementos para contribuir a la creación de una plataforma de análisis de la diversidad en la producción audiovisual.

Palabras clave

Indicadores, diversidad, producción audiovisual, contenidos, regionalización.

Abstract

Despite their importance, indicators for cultural diversity in the audiovisual field relate almost entirely to the general and structural size of the market or public policy. This article explores more specific aspects of cultural diversity from the point of view of what is produced is by whom. Our case study focuses on the production of feature films in 2015 by the "Audiovisual Pole" (Pol Audiovisual) of Zona da Mata in the Minas Gerais region of Brazil. As a result of the analysis we were able to establish elements that help to create a platform for the analysis of diversity in audiovisual production.

Keywords

Indicators, diversity, audiovisual production, content, regionalisation.

Introducción

Las discusiones actuales sobre el tema de la diversidad de las expresiones culturales tienen en la comunicación uno de sus ejes centrales. Los aspectos comunicativos y los flujos de contenidos tienen una dimensión significativa en los procesos afirmativos y de negociación de las identidades y, en consecuencia, interfieren directamente en las prácticas de promoción del diálogo intercultural y de la diversidad de las expresiones culturales.

El informe de 2002 sobre el desarrollo humano del Programa

de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) apunta que la democracia solo se fortalece dando voz a las personas y "si va acompañada de un fuerte apoyo a grupos de la comunidad [...] sobre todo las personas que a menudo son marginadas" (PNUD 2002, 67, 74)¹, estableciendo un vínculo estrecho entre procesos democráticos, ciudadanía, empoderamiento y poder del habla.

Según el análisis de Knoblauch (2013, 305), cultura y comunicación son espacios de objetivación que estabilizan, en cierta forma, las experiencias y vivencias de lo cotidiano. A su vez, la cultura es capaz de posibilitar la comunicación y la identificación por medio de "una dimensión colectiva y

dinámica que implica el intercambio de representaciones, valores, lecturas de la sociedad” (Barros 1999, 31-32)².

En el análisis de la cultura, es fundamental “la comprensión de su naturaleza comunicativa. Es decir, su carácter de proceso productor de significados en vez de la mera difusión de la información” (Martín-Barbero 2002, 287)³. Hall (2003) afirma, partiendo de las formulaciones de Raymond Williams, que la cultura puede tener dos enfoques, con especial énfasis en la estructura de experiencia:

El primero conecta la cultura con la suma de las descripciones disponibles a través de las cuales las sociedades dan sentido y reflejan sus experiencias comunes [...] el segundo énfasis es más deliberadamente antropológico y hace hincapié en el aspecto de “cultura” que se refiere a las prácticas sociales [...]. La cultura es una forma de vida en general [...]. Algo que se entrelaza con todas las prácticas sociales (Hall 2003, 134, 136)⁴.

Las experiencias culturales fundan relaciones intersubjetivas y marcan la comprensión de los sujetos acerca de sí mismos y de los ambientes colectivos donde se inscriben como configuradoras de subjetividad (Barros 2013, 8). Las acciones comunicativas tornan descifrables el mundo de las experiencias, es decir, “la cultura puede considerarse, por tanto, como la construcción de contextos a través de la acción comunicativa” (Knoblauch 2001, 3, 12)⁵.

Luhmann (2005, 20) afirma que “cada comunicación puede conectarse a otra, con tal de que solo exista un contexto de sentido”. Lo que importa aquí es la comprensión de que el mundo estaría constituido por acciones comunicativas, las cuales, a su vez, construyen contextos como espacios de inteligibilidad.

En esta perspectiva, la cultura puede entenderse como un sistema triple: de representación, como una red de sentidos y significaciones que se extiende sobre lo cotidiano, con todas las tensiones y enfrentamientos que las diferencias comportan, o como apunta Hall (2003, 181): “Los seres humanos utilizan una variedad de sistemas de representación para experimentar, interpretar y ‘dar sentido’ a las condiciones de su existencia”⁶. Como un sistema de clasificación y ordenamiento de la realidad, que atribuye sentidos y establece referencias de semejanzas, diferencias y comparaciones. Y, por último, como un sistema de comunicación, o sea, un complejo sistema de intercambio de informaciones y mensajes, constituido de universos informacionales singulares (Barros 1993).

La comunicación, como proceso que permite la circulación, la negociación entre lo imaginario, lo real percibido y la racionalidad local, según Braga (2010b), permite que la definamos como un proceso instituyente, experiencia que viabiliza las interacciones y las negociaciones entre sujetos, que provoca continuamente alteraciones en los lenguajes, en los códigos y en las propias instituciones:

La comunicación, como fenómeno, es lo que permite, entre los seres humanos en sociedad, el comercio de sus ideas o percepciones “únicas” (de individuos o grupos y sectores

sociales), en principio “diferenciadas”, con el objetivo de un nivel de aceptabilidad que permita funcionar al espacio social, sea para acordar objetivos, sea para hacer valer unos sobre otros, sea para decidir las formas adecuadas para alcanzarlos (Braga 2010b, 47)⁷.

Se trata aquí de resaltar la importancia de la circulación social de las experiencias estéticas, apuntadas en las interacciones comunicacionales cotidianas y de materiales expresivos como soporte para que los sujetos puedan tomar conciencia de las propias experiencias. Es exactamente en el deseo y en los esfuerzos expresivos de compartir que se puede operar la comprensión, la objetivación de las experiencias, desarrollando capacidad de “narrar la propia experiencia” y establecer relaciones e interacciones más allá de los “relatos fríos”, envolviendo afectos y sensibilidades, proceso que el autor identifica como “elemento esencial de la experiencia estética relacionada con los procesos de interacción” (Braga 2010a, 82)⁸.

Las experiencias de reflexión, conocimiento y reconocimiento pueden posibilitar asumir lugares autónomos de enunciación, de construcción del propio lugar en el mundo. Los procesos comunicacionales y de atribución de sentidos son importantes para la memoria social y, por consiguiente, para las identidades, como esfuerzo continuo para discriminar entre lo que se debe olvidar y lo que se quiere recordar.

Comunicación, cultura y diversidad: aproximaciones, distanciamientos y tensiones

Tratar sobre la diversidad cultural nos remite a cuestiones de procesos identitarios, de autoimagen, de percepción del otro, de representaciones estructuradas en la interacción con el mundo. Uno de los principales elementos para la promoción de la diversidad cultural es la atención específica que debe prestarse a la comunicación y a las condiciones de producción de contenidos culturales.

Los vínculos entre la diversidad cultural, la ciudadanía y el pluralismo de los medios de comunicación son reforzados en diversos documentos, pero quedaron más claramente explicitados en la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, la cual incentivó a los Estados miembros de las Naciones Unidas a establecer políticas y medidas que pueden, por un lado, “proporcionar a las culturas acceso a los medios de expresión y difusión” y, por otro, “promover la diversidad de los medios” (UNESCO 2005, 4, 6). En la preparación del décimo aniversario de la Convención, en 2014, la UNESCO publicó un documento que reúne una plataforma de indicadores en siete dimensiones de políticas interconectadas para la promoción de la diversidad cultural, una de las cuales es la comunicación:

Gracias a la comunicación, las personas expresan sus ideas, conocimientos y capacidades creativas y las comparten con otros individuos o públicos, nacionales o

extranjeros. [...] Para poder florecer, crear, renacer y ser compartida con otros, la cultura necesita ineludiblemente el concurso de la comunicación y de sus diversas modalidades (UNESCO 2015, 118).

La consolidación de la llamada sociedad de la mediatización alteró las formas de producir, organizar y compartir sentidos, de representar la sociedad. Existe una ampliación de las posibilidades mediáticas y un consecuente aumento de la diversificación en la difusión de informaciones. Sin embargo, esa diversificación no garantiza que haya, necesariamente, procesos comunicacionales marcados por la diversidad. En ese sentido, Martín-Barbero alerta sobre el “tramposo pluralismo de los posmodernos, que confunden la diversidad con la fragmentación” (Martín-Barbero 1995, 60-69).

Los discursos sociales producidos por los medios de comunicación y, de manera específica, por los medios audiovisuales, son centrales en nuestras sociedades, al tiempo que nos ofrecen un modo de conocer sensiblemente aspectos de nuestra propia realidad social más amplia:

De los nuevos modos de estar juntos desde los que los ciudadanos experimentan la heterogénea trama sociocultural de la ciudad, la enorme diversidad de estilos de vivir, de modos de habitar, de estructuras del sentir y del narrar... Heterogeneidad simbólica e inabarcabilidad de la ciudad, cuya expresión más cierta está en los cambios que atraviesan los modos de experimentar la pertenencia al territorio y las formas de vivir la identidad (Martín-Barbero 2002, 276-277).

Aquí reside la importancia de los procesos de mediatización, entendidos como espacio de articulación y transición, de producción y circulación de sentidos, pero principalmente de operación de “un recorrido entre la esfera pública y el espacio singular e individual de los sujetos” que actúan en la “constitución del espacio social entre el yo y el otro” (Barros 2013, 11).

Los tránsitos e itinerarios entre la esfera pública y las singularidades reconstruyen nuevas perspectivas para la propia esfera pública. Tanto la comunicación como la cultura articulan esas transiciones, espacios de convivencia, de intercambio, de interacción, los cuales serán más dinámicos conforme al dinamismo de las posibilidades de convivencia social, de nuevas solidaridades y de comunicación en proceso, en una “revalorización de las articulaciones y mediaciones de la sociedad civil” (Martín-Barbero 2002, 225).

Las objetivaciones son formas socializadas de significado, interfaces entre el mundo subjetivo y la objetividad de la realidad social. En palabras de Knoblauch (2013), las objetivaciones materiales son una forma de estabilizar las objetivaciones y, consecuentemente, también son acciones comunicativas (p. 305). El autor apunta los “mediadores” como los que vinculan lo que es local y territorializado con otros espacios, colocando lado a lado situaciones que se encuentran desplazadas en el tiempo y en el espacio, es decir, son el enlace que conecta los

diferentes contextos.

Entender cómo se procesa, en la práctica, el conocimiento y reconocimiento de las singularidades y cómo se dan las condiciones de coexistencia entre los sujetos, marcados por sus repertorios y por las tentativas de identificación y comparación es fundamental. Sodré (2006, 9-11) apunta que continuamente comparamos lo que tenemos delante de nosotros con nuestros repertorios y que eso impacta directamente en la diversidad, y llega a afirmar que el propio concepto de diversidad debería llamarse concepto comparativo:

Si un objeto aparece varias veces a nuestros ojos con las mismas determinaciones internas (calidad y cantidad), utilizamos la función de comparación para ver si se trata de una cosa y no de cosas diferentes [...]. Pero ¿por qué decimos que alguien es igual o diferente de otro? Porque comparamos. Comparamos como si fuera el caso de identificar objetos. Y comparamos para ejercer poder, para dominar. De hecho, los hombres no son iguales, ni desiguales. Los hombres, seres únicos, coexisten en su diversidad.⁹

Es posible, a partir de lo registrado por los autores aquí trabajados, identificar la relación orgánica entre diversidad cultural, diálogo intercultural y procesos comunicacionales en lo que se llaman competencias interculturales, que son, en parte, competencias adquiridas, formas comunicativas, que dan recursos al sujeto para negociar, descifrar referencias, concepciones, perspectivas, en el mismo planteamiento de los contextos de Knoblauch (2013).

En el sentido que aquí adoptamos, de multiplicidad de formas de expresión, la garantía del libre acceso a la comunicación es un punto fundamental para la protección y promoción de la diversidad cultural. No solo acceso a contenidos diversificados, sino también acceso a la capacidad de producir contenido que los represente a sí mismos, a sus lógicas singulares y a las de sus grupos identitarios. La diversidad cultural es tanto espacio de expresión como de derecho a diferir, del deseo de singularizar, de presentar lo propio y dialogar con la expresión de los otros, de lidiar con lo “intraducible” y de expresión de lo universal.

Las “formas comunicativas” (Knoblauch 2013) impactan, en cierta medida, en la cuestión de la diversidad cultural, una vez que los contextos pueden ser limitados por las posibilidades de acceso o de construcción de competencias culturales, sea por las objetivaciones estabilizadoras, las cuales pueden ser comprendidas como consolidaciones de conceptos, sea, en palabras de Sodré (2006), por los conocimientos automáticos.

El sentido común puede ser entendido también como un contexto estabilizado, una forma de objetivación estabilizadora, como señala Knoblauch (2013). Esto se puede relacionar directamente con las cuestiones planteadas por el informe *Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural*, que apunta que promover la diversidad es pensar en las prácticas cotidianas y en las perspectivas de lectura del mundo, es decir, “sensibilizar a las personas a la diversidad cultural es

una cuestión de enfoque, métodos y actitudes más que de asimilación de contenidos” (UNESCO 2009, 17).

El mismo informe plantea tres desafíos: introducir contenidos locales en las producciones comunicacionales, diversificar la posibilidad de expresión de puntos de vista diferentes y representar de forma más equilibrada las diversas perspectivas individuales y regionales. Es lo que abre efectivamente la posibilidad de no caer en la trampa del “saber automático” sobre el otro. Así, lo que es muy estabilizado puede frenar la comunicación intercultural, las interacciones y los diálogos que llevan a las reinvenções de los contextos en que se vive.

Una propuesta metodológica

A partir de estas reflexiones conceptuales, proponemos una combinación entre el modelo Stirling de diversidad en cultura (UNESCO 2011, 13) y el aporte teórico de Knoblauch y Tuma para el análisis audiovisual (2011) con el fin de contribuir a la definición de variables y métodos para identificar la protección y promoción de la diversidad cultural en la producción audiovisual.

Los análisis y estudios para la definición de indicadores de la diversidad cultural en el campo audiovisual se refieren, casi en su totalidad, a una dimensión general y estructural del mercado audiovisual, de las políticas públicas, como el número de películas o pistas producidas, los idiomas de producción, el número de títulos que se estrenan en las salas, el origen de los títulos exhibidos, los valores de producción, el número de salas por habitante, la nacionalidad de los propietarios de salas de exhibición u otros aspectos de sectores específicos de la producción artística, como en el estudio base de Stirling (UNESCO 2011).

Ranaivoson, citado por Albornoz (2014, 25), acerca del modelo Stirling de diversidad en cultura, desarrollado por el Instituto de Estadísticas Culturales de la UNESCO para la medición de la diversidad cultural, anota que “para evaluar la diversidad de cualquier sistema [...], en primer lugar este sistema se debe dividir en tipos o categorías (por ejemplo, títulos, orígenes geográficos, etc.)¹⁰” (Albornoz 2014). Ranaivoson (2007) apunta que el método Stirling define tres dimensiones para la diversidad: variedad (números de tipos o categorías diferentes), balance (próximo al concepto de distribución equilibrada, menos o más uniforme) y diferenciación (conjunto de diferencias/matices entre los tipos existentes). Para comprender mejor estas dimensiones, recurrimos al ejemplo de diversidad musical en emisoras de radio francesas, usado por él, que es esclarecedor:

Para incrementar la variedad, podemos, por ejemplo, incrementar el número de canciones transmitidas de 100 a 150. Para incrementar el equilibrio, podemos reducir el número de transmisiones de las canciones más reproducidas y aumentar las emisiones de las otras. Para incrementar la disparidad, podemos optar por reemplazar algunas de las canciones pop francesas por canciones de otros estilos que antes no se transmitían, como las canciones brasileñas de bossa nova o el qawwali de Pakistán (Ranaivoson 2007, 6)¹¹.

En un trabajo posterior, el autor apunta que la simple ampliación de la diversidad de productos ofrecidos, casi siempre tejiendo vínculos entre estos productos y su relación con las preferencias del consumidor, en la perspectiva de segmentación de mercado, es un planteamiento que tiene como foco el conjunto de producciones disponibles y no las características de lo que está disponible, como en las teorías de la superestrella o de la larga cola. Así, afirma que, para esas teorías, la disponibilidad, como preocupación clave, es “la gama de productos que puedan estar disponibles de manera rentable” (Ranaivoson 2016, 242)¹². La “diversidad de oferta” en este caso se restringe a aquello que tiene o no potencial de ventas, lo que puede servir al análisis del mercado audiovisual, pero no al foco que tenemos, que es la garantía de la diversidad de expresiones, independientemente de si son más o menos lucrativas, incluyendo ahí lo que el autor llama “obras marginales”.

Nos propusimos buscar los aspectos más específicos vinculados a la propia producción audiovisual en sí, o sea, desde el punto de vista de quien produce y de lo que produce. El estudio fue realizado a partir de elementos vinculados a la promoción de la diversidad cultural: perspectivas, formas de organización, propuestas de contenidos y de programas, utilizando la referencia del modelo Stirling. Tuvimos la posibilidad de pensar en la diversidad de características específicas de los productos, bienes o servicios culturales y en la diversidad de actores involucrados en las diversas etapas de producción y distribución en sí, lo que orientó la perspectiva de nuestro estudio. De esta forma, los propios productos fueron tomados como sistemas en sí, identificando diversos de sus aspectos como categorías (las variables que utilizaremos), vinculadas a lo que Ranaivoson llamó diversidad de la producción: “la diversidad de los sujetos en cada etapa del proceso de producción” (2007, 7)¹³.

A su vez, Knoblauch y Tuma (2011) propusieron un método de análisis de “muestra etnográfica” de producción audiovisual que sirvió de referencia para complementar el planteamiento de Ranaivoson y Stirling. Según los autores, se debe definir una base de codificación/muestra y selección de categorías para el análisis de situaciones o aspectos considerados relevantes dentro de aquel contexto específico de codificación/muestra elegida. Posteriormente, se produce una visión general de los datos colectados en una tabla o algo similar y al final se realiza un proceso de análisis refinado de los elementos para comprender mejor aquel producto cultural. Este análisis de elementos internos de la producción y del propio proceso creativo involucrado en la producción de determinados sectores artísticos puede aplicarse en el ámbito de la producción de vídeo, audio y otros sectores.

Un estudio de caso: la Fábrica do Futuro en el municipio de Cataguases, Minas Gerais, Brasil

La Fábrica do Futuro – Residência Criativa do Audiovisual actúa desde 2005 en la ciudad de Cataguases, estado de Minas Gerais (Brasil), con cerca de 75.000 habitantes, y sus acciones

se enmarcan en el contexto de la cultura, la comunicación y la juventud, con núcleos regionales de producción de contenido cultural para televisión, cine e internet. Junto a diversas instituciones públicas y privadas de la zona constituyó un polo regional de producción audiovisual, uniendo alrededor de este proyecto a actores sociales de cinco ciudades (Cataguases, Itamarati de Minas, Leopoldina, Mirai y Muriaé). El estudio de la producción audiovisual de este polo permitió analizar las relaciones entre cultura y comunicación y sus posibles impactos en la promoción de la diversidad.

En Brasil hay actualmente 243 festivales y muestras de audiovisual de realización periódica, según Leal y Matos (2011), que consideran que Brasil ha desarrollado en los últimos diez años un diversificado y consistente circuito de festivales audiovisuales. La muestra del Polo Audiovisual de la Zona da Mata tiene como aspecto diferencial la exhibición de las películas producidas el año anterior en el ámbito del propio polo audiovisual, lo que permite analizar una perspectiva de producciones audiovisuales dentro del mismo recorte específico y compararlas entre sí, abriendo la posibilidad de comparabilidad en series históricas.

Para analizar los contenidos audiovisuales producidos por el Polo y verificar hasta qué punto reflejan y promueven la diversidad, utilizando el referencial teórico anteriormente citado, se optó por trabajar con los datos disponibles sobre la producción de cuatro películas que fueron realizadas en la región del Polo y presentadas en la Mostra 2015 do Polo Audiovisual, que se celebró en diciembre de aquel año: *A família Dioni*, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, *Dois* e *Introdução à música do sangue*. Una vez realizado el proceso de lectura y análisis, se

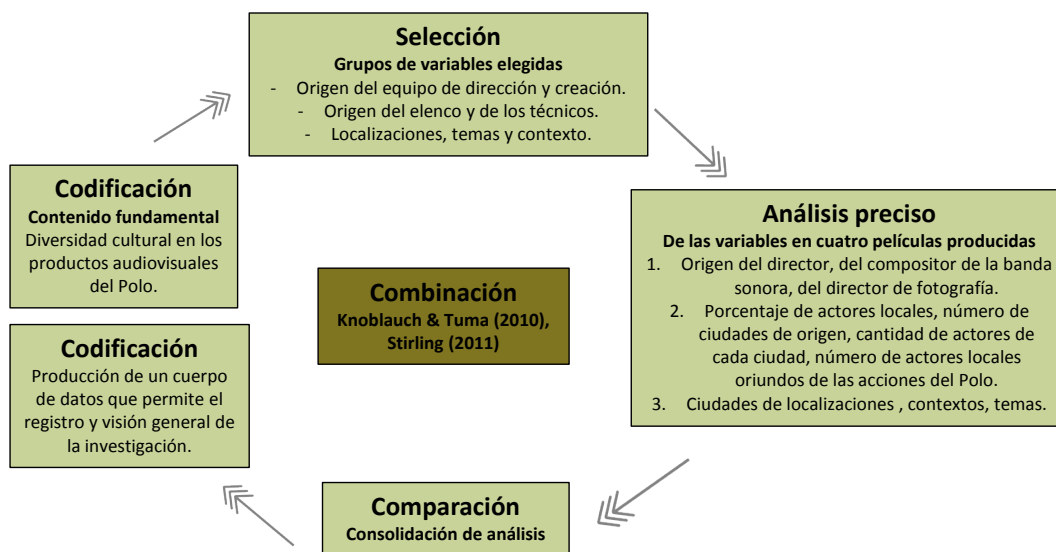
definió que la clasificación principal sería la diversidad cultural expresada (o no) en los productos audiovisuales del Polo, tomando como objetivos específicos los filmes de la Muestra 2015. La imagen siguiente representa la combinación de dos referencias en los tres grupos de variables.

Desarrollamos, a título de ejemplo de la potencia del ejercicio metodológico propuesto, el estudio de tres grupos de variables:

- a. Origen del equipo de dirección y creación, con las variables de origen del director, origen del compositor de la banda sonora y origen del director de fotografía.
- b. Origen del elenco y de los técnicos, con las variables de porcentaje de actores locales, número de ciudades de origen, cantidad de actores de cada ciudad de origen, número de actores locales oriundos de las acciones de formación artística o técnica del propio polo audiovisual.
- c. Localizaciones y telón de fondo para el montaje de la película, con las variables de ciudades donde se dieron las localizaciones y contexto/ambiente de fondo.

A continuación, construimos el cuadro de categorización dividiendo los elementos de las cuatro películas de la muestra en tres tablas, que totalizan doce columnas de datos, a partir de las cuales pudimos compilar las informaciones obtenidas y, posteriormente, analizar cada uno de los elementos, yendo desde los artistas y técnicos involucrados hasta aspectos relativos a los locales y al telón de fondo de los productos audiovisuales del Polo. En las tablas buscamos desarrollar elementos que permitieran analizar algunos aspectos de la diversidad de actores y referencias involucradas con la producción audiovisual, los cuales, reunidos y organizados de

Imagen 1. Definición de categorías



Fuente: Elaborado por los autores a partir de Knoblauch y Tuma (2011) y Stirling (2011).

esta forma, posibilitaron construir una plataforma de análisis, como veremos más adelante.

En la primera tabla, a pesar de que la prevalencia de origen sea Rio de Janeiro, fueron cuatro directores de tres ciudades diferentes y cuatro compositores, cada uno de una ciudad diferente, con la dirección de fotografía siendo mayoritariamente originaria de Rio de Janeiro.

En la segunda tabla tenemos como panorama general que las cuatro películas tienen 73 personajes interpretados por actores de doce ciudades diferentes y tres países, con el 72% de los personajes (53) interpretados por artistas de la propia región; Cataguases, ciudad principal y sede del Polo Audiovisual, representó el 52% del total.

Finalmente, la tercera tabla muestra que las localizaciones son cinco ciudades, cuatro de ellas de la región. Un punto importante del análisis de las cuatro películas es la constatación que, a pesar de que las localizaciones sean en su mayoría de ciudades del Polo Audiovisual, el “telón de fondo” de las producciones no está localizado necesariamente en aquellas ciudades. A excepción de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, que sitúa al personaje principal en Cataguases, los otros podrían representar cualquier ciudad del interior.

Sobre el origen de los artistas, las cuatro películas tienen trabajadores de las ciudades de Cataguases y Muriaé, en la región del Polo Audiovisual. La película *A família Dioni* tiene como protagonistas a tres artistas de la región (Bernardo Lucindo, Anna Luiza Marques y Murilo Quirino), formados en los cursos de teatro de las instituciones asociadas. Al hablar del trabajo con los artistas, el director, Alan Minas, afirma que “los tres adolescentes que representaron los papeles principales salieron de los cursos de teatro de aquí de la ciudad [...]. Tienen una forma de actuación teatral, claro, pero me daban material para trabajar con ellos”.

La única película que tiene artistas de Cataguases y de la región en todas las principales funciones artísticas es el cortometraje *Dois*, del director Rafael Aguiar. La película considerada “cosmopolita” es *Estive em Lisboa e lembrei de você*, basada en la obra del escritor de Cataguases Luiz Rufatto. Son artistas de diez ciudades diferentes, cinco estados distintos y dos países.

Es posible ver en las producciones del Polo a artistas de

Portugal y Mozambique (fuera de Brasil), Ceará, Sergipe, Pernambuco, Rio de Janeiro y São Paulo actuando con artistas y técnicos locales. Mauro Mendonça, Ney Latorraca, Bete Mendes, Caco Ciocler, Simone Spoladore, Gero Camilo, Bia Bedran y Neila Tavares, entre otros, son artistas con una carrera consolidada en el país, que actúan en televisión, teatro y cine, y que actuaron a lo largo de estos diez años en las producciones del Polo. Si antes era aprendizaje, ahora ya comienza a ser actuación en conjunto con el elenco regional de diversos orígenes y referencias.

En los cuatro casos, la presencia de artistas de la región muestra, por ejemplo, una forma de hablar específica y que puede hacer no solamente que las personas de las ciudades se reconozcan, sino que las personas de otras partes del país también conozcan el modo de hablar de otros lugares. La importancia de esa observación tiene una relación directa con el idioma como vector clave de la diversidad cultural, entendiendo el modo de hablar como aspecto primordial en nuestras mediaciones cognitivas y las relaciones que establecemos con el mundo.

En relación con los temas, las referencias interiores están presentes en las producciones *A família Dioni* e *Introdução à música do sangue*. La primera es una historia del interior del país, que trata sobre un adolescente a vueltas con su primer amor y que hace un esfuerzo para transpirar, evaporarse, transformarse en nube y llover sobre su amor. La película consigue transmitir credibilidad a la historia de fantasía de los personajes y muestra tanto el despertar del amor entre adolescentes, de un modo inhabitual para el audiovisual brasileño, como el universo de los hijos de artistas circenses que van de ciudad en ciudad.

En *Introdução à música do sangue* la forma de ser de las personas del interior es retratada con naturalidad y transmite a quien ve la película la noción de lo que el autor propone, además de ambientar a los telespectadores en la realidad del interior, retratada por los personajes. *Estive em Lisboa e lembrei de você* está ambientada originalmente en Cataguases y Lisboa, y trata diversos aspectos que aturden a un joven de mediana edad, como la crisis económica, las relaciones desafortunadas y la sensación de desplazamiento, entre otros. Como salida, el protagonista busca en Lisboa nuevas oportunidades y volver a empezar, pero encuentra la realidad estándar de los

Tabla 1. Origen del equipo de dirección

Título	Origen del director	Origen del compositor de la banda sonora	Origen de la fotografía
A família Dioni	Rio de Janeiro	Pernambuco	Rio de Janeiro
Dois	Cataguases	Cataguases	Cataguases
Estive em Lisboa e lembrei de você	Lisboa	Paraná	Rio de Janeiro
Introdução à música do sangue	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro

Fuente: Elaborado por los autores a partir de Oliveira Júnior (2016).

Tabla 2. Origen del elenco y de los técnicos

Título	Particularidades elenco	Porcentaje actores locales	Número de ciudades de origen	Ciudades	Origen de actores (ciudad)	Oriundos de la Fábrica do Futuro
A família Dioni	Los protagonistas de la película son de la ciudad de Cataguases.	82,35%	6	Cataguases	10	10
				Muriaé	2	2
				Leopoldina	1	1
				Ubá	1	1
				Belo Horizonte	1	1
				Rio de Janeiro	2	
Dois	La trama contó con la participación de Mauro Mendonça, actor con larga experiencia en la televisión y conocido nacionalmente.	94,40%	5	Cataguases	12	12
				Muriaé	2	2
				Itamarati	1	1
				Leopoldina	2	2
				Rio de Janeiro	1	
Estive em Lisboa e lembrei de você	Decenas de actores y profesionales locales, además de promover una importante interlocución con Portugal.	56,52%	10	Cataguases	10	10
				Muriaé	2	2
				Ubá	1	1
				Belo Horizonte	1	
				São Paulo	1	
				Rio de Janeiro	1	
				Recife	1	
				Fortaleza	1	
				Portugal	3	
Moçambique	2					
Introdução à música do sangue	Ney Latorraca y Bete Mendes (actores con larga experiencia y conocidos en todo el país por su actuación en la televisión) son los protagonistas, pero la mayoría del equipo técnico y del elenco es de Cataguases.	60,00%	5	Cataguases	6	6
				Muriaé	2	2
				Ubá	1	1
				São Paulo	2	
				Rio de Janeiro	4	

Fuente: Elaborado por los autores a partir de Oliveira Júnior (2016).

Tabla 3. Localizaciones, temas y telón de fondo

Título	Ciudad de las localizaciones	Contexto / Tema / Ambiente de fondo
A família Dioni	Cataguases, Leopoldina, Recreio y Muriaé	La película cuenta la historia de un padre y sus dos hijos casi adolescentes, Kelton y Serino, que viven en una finca del interior de Minas Gerais. La madre ya no vive con ellos, pues se “derritió” de amor y, en la transpiración, se evaporó. Kelton, al enamorarse de una muchacha de un circo que llegó a la ciudad, hace un esfuerzo para transpirar, evaporarse, transformarse en nube y llover sobre su amor. Retrata el tema universal del descubrimiento del amor y los colores regionales del interior de Brasil.
Dois	Cataguases y Leopoldina	Nos cuenta la historia de la relación entre Gabriel y Mateus, dos hermanos gemelos que están enamorados de la misma mujer, Nina, en una pequeña ciudad del interior. Uno de los hermanos y la mujer planifican un golpe y se incriminan uno al otro, y es intercambiado en la cárcel por el otro.
Estive em Lisboa e lembrei de você	Cataguases y Lisboa	Basada en el libro del escritor Luiz Ruffato (natural de Cataguases), la trama sucede en torno a un joven de mediana edad y clase media-baja que tiene una vida atribulada con la familia y decide buscar una vida mejor fuera de Cataguases, en Lisboa. En la realidad lisboeta, como inmigrante, encuentra un universo muy diferente al que imaginaba, con tensiones por las diferencias sociales y un panorama también de crisis.
Introdução à música do sangue	Leopoldina	Una familia vive en el interior de Minas Gerais en una pequeña casa sin energía eléctrica. Todos los personajes están marcados por una percepción diferenciada del tiempo, el cual parece transcurrir más lento en el interior, con un ambiente silencioso y de rutinas al mismo tiempo agotadoras e inquietantes.

Fuente: Elaborado por los autores a partir de Oliveira Júnior (2016).

inmigrantes en Europa. El tema sirvió también para profundizar los lazos entre los países que tienen el portugués como idioma, participantes del Festival de Cine de Países de Lengua Portuguesa (CINEPORT).

Sobre el “telón de fondo”, todas las películas de la muestra tienen como localizaciones principales a ciudades de la región. Aunque la historia que cuentan podría ser filmada en otros lugares (como en *Dois*, donde dos hermanos gemelos se enamoran de la misma mujer, hay codicia en el centro de la trama, etc.), se muestran las ciudades y sus calles. A su vez, *Introdução à música do sangue* tiene como telón de fondo una finca, un pueblo lejano, con cantar de pájaros de fondo o un silencio perturbador en algunos momentos. Por tratarse del interior donde aún no llega la luz eléctrica, lo que se aprecia a lo largo de la película es que los personajes están marcados por una percepción diferenciada del tiempo, el cual parece correr más lentamente en las ciudades interiores.

En este sentido, el distrito de Leopoldina, elegido para las localizaciones, es ideal. Los procesos de interacción se dan en contextos específicos y el telón de fondo es también contexto. Como en el caso del comportamiento del personaje de Isabel lamiendo una cuchara, acto que la madre considera sensual: “¿Esta es la forma correcta de comer? ¿Tienen modales?”,

o la pareja abrazándose en la cama y la madre diciendo “somos demasiado viejos para eso”, ambos comportamientos considerados inapropiados en aquel contexto.

Conclusión

Creemos que los análisis aquí desarrollados pueden ser útiles para la definición de categorías y variables aplicables al análisis de la diversidad cultural y la producción audiovisual. Al buscar la conciliación de las propuestas metodológicas de Stirling (UNESCO 2011), Knoblauch y Tuma (2011) con la contribución de Ranaivoson, se mostró un camino productivo para desarrollar una metodología propia con este foco.

Desarrollamos, a título de ejemplo de la potencia del ejercicio metodológico propuesto, un análisis sobre cuatro películas producidas en el Polo Audiovisual de la Zona da Mata, en Minas Gerais, Brasil, y estrenadas en 2015, tomando como referencia tres grupos de variables sobre la perspectiva de la diversidad: origen del equipo de dirección, origen del elenco y técnicos, localizaciones, temas y telón de fondo.

El análisis de las categorías y variables demuestra diversos aspectos importantes desde el punto de vista de la promoción

de la diversidad, pero podemos citar dos: la oportunidad de que artistas y técnicos locales puedan actuar efectivamente en las producciones del Polo Audiovisual sin dejar de contar con la contribución creativa de personas de diversas partes del país y del mundo. Artistas de Cataguases aparecen en las cuatro películas, dato relevante si lo comparamos con la primera película grabada en el Polo Audiovisual, *Meu pé de Laranja Lima*, que contaba con varios técnicos locales, pero apenas como ayudantes, o niños entre los artistas.

Otro punto que el análisis deja entrever es que la elección del telón de fondo y las temáticas fuera del patrón comercial (o vendible) es una opción para mostrar no solo los propios telones de fondo, sino formas expresivas existentes y tal vez no retratadas en otros productos del mismo soporte audiovisual.

Este ejercicio metodológico puede orientar a productores y directores que tengan interés en contribuir a la promoción de la diversidad. La elección del elenco, del telón de fondo, de los compositores de la banda sonora, de los diseñadores de vestuario, de los directores de fotografía, de los guionistas, de todos los elementos, son en sí guías sobre las cuales pueden desarrollarse varios aspectos en el ámbito en el que se van a producir.

A medio y largo plazo, se puede perfeccionar lo analizado, establecer series históricas comparativas entre los elementos aquí estudiados y desarrollar estudios videográficos sobre la producción audiovisual bajo la perspectiva de la diversidad cultural.

Notas

1. “se for acompanhada de forte apoio aos grupos comunitários [...] especialmente pessoas que muitas vezes são marginalizadas”.
2. “uma dimensão coletiva e dinâmica que pressupõe a troca de representações, de valores, de leituras da sociedade”.
3. “a compreensão de sua natureza comunicativa. Isto é, seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações”.
4. “A primeira relaciona cultura à soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem suas experiências comuns [...] a segunda ênfase é mais deliberadamente antropológica e enfatiza o aspecto de ‘cultura’ que se refere às práticas sociais [...] A Cultura é um modo de vida global [...] Algo que se entrelaça a todas as práticas sociais”.
5. “Culture can thus be considered as the construction of contexts by means of communicative action”.
6. “Os seres humanos utilizam uma variedade de sistemas de representação para experimentar, interpretar e ‘dar sentido’ às condições de sua existência”.
7. “Comunicação, como fenômeno, seria isso que viabiliza, entre seres humanos em sociedade, negociar suas ideias ou percepções “singulares” (de indivíduos ou grupos e setores sociais), em princípio “diferenciadas”, objetivando um padrão

de aceitabilidade que permita ao espaço social funcionar, seja para acordar objetivos, seja para fazer valer uns sobre os outros, seja para decidir dos modos adequados de atingi-los.”.

8. “elemento central da experiência estética relacionada aos processos interacionais”.
9. “Se um objeto se apresenta várias vezes aos nossos olhos com as mesmas determinações internas (qualidade e quantidade), nós usamos o recurso da comparação, para saber se se trata de uma única coisa e não de coisas diferentes [...] Mas por que dizemos que alguém é igual ou diferente de outro? Porque comparamos. Comparamos como se fosse o caso de identificar objetos. E comparamos para exercer poder, para dominar. Na verdade, os homens não são iguais, nem desiguais. Os homens, seres singulares, coexistem em sua diversidade.”.
10. “para avaliar a diversidade de qualquer sistema [...], primeiramente este sistema deve ser dividido em tipos ou categorias (por exemplo, títulos, origens geográficas etc.)”.
11. “Para aumentar a variedade, podemos, por exemplo, aumentar o número de canções difundidas, de 100 para 150. Para aumentar o balanceamento, podemos reduzir o número de transmissões das músicas mais tocadas e aumentar as transmissões das outras. Para aumentar a disparidade, podemos optar por substituir algumas das canções pop francesas por músicas de outros estilos que antes não eram transmitidos, como por exemplo as canções brasileiras da Bossa Nova ou do Qawwali paquistanês”.
12. “a variedade de produtos que podem se tornar lucrativamente disponíveis”.
13. “diversidade de atores em cada estágio do processo de produção”.

Referencias

- ALBORNOZ, L. “Comunicação plural, diversidade cultural”. En: DANTAS, Marcos; KISCHINHEVSKY, Marcelo (org.). *Políticas públicas e pluralidade na comunicação e na cultura*. Rio de Janeiro: Epapers, 2014. Cap. 01, p. 15-33. ISBN 978-85-7650-414-6.
- BARROS, J. M. “O Rodar do Moinho: Notas sobre a Antropologia e o conceito de cultura”. *Cadernos de Ciências Sociais*. Belo Horizonte. Vol. 3 (1993), nº. 3, 5-13.
- BARROS, J. M. “Cultura, memória e identidade: contribuição ao debate”. *Cadernos de história*. Belo Horizonte. Vol. 4 (1999), nº. 5, 31-36.
- BARROS, J. M.; MOREIRA, F. “A comunicação e participação nas metas do Plano Nacional de Cultura: uma aproximação”. *Revista Eptic Online*. Vol. 15 (2013), nº. 3, 146-161.
- BRAGA, J. L. “Experiência estética & Mediatização”. En: LEAL, Bruno Souza; GUIMARÃES, C.; MENDONÇA, C. (orgs.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autentica, 2010a, 73-88.

BRAGA, J. L. "Comunicação é aquilo que transforma linguagens". *ALCEU*, Rio de Janeiro. Vol. 10 (2010b), nº. 20, 41-54.

DIVERSIDAD AUDIOVISUAL. Página institucional. <<http://diversidadaudiovisual.org/>> [Consulta: 05/01/2017].

FLORES, R. G. *The Diversity of Diversity: further methodological considerations on the use of the concept in cultural economics*. [2006]. <<https://goo.gl/8WtTHm>> [Consulta: 05/01/2017].

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986. ISBN 9788532610393

HALL, S. "Quem precisa de identidade?". En: DA SILVA, T. T. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. Cap. 3, 103-133. ISBN 8532624138.

HALL, S. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KNOBLAUCH, H. "Communication, contexts and culture". En: DI LUZIO, Aldo; GÜNTNER, Susanne; ORLETTI, Franca (eds.). *Culture in Communication. Analyses of Intercultural Situations*. Ámsterdam/ Filadelfia: John Benjamins, 2001. Sessão 1, p. 3-33.

KNOBLAUCH, H. "Communicative Constructivism and Mediatization". *Communication Theory*. Vol. 23 (2013), nº. 3, 297-315.

KNOBLAUCH, H.; TUMA, R. "Videography: An Interpretative Approach to Video-Recorded Micro-Social Interaction". En: MARGOLIS, Eric; PAUWELS, Luc (eds.). *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Los Ángeles: Sage, 2011. Cap. 4, p. 414-430. ISBN 9781847875563.

LEAL, A.; MATTOS, T. *Painel Setorial dos Festivais Audiovisuais*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Kinoforum, 2011. p. 9-12. <<https://goo.gl/SgBxbv>> [Consulta: 13/08/2016].

LUHMANN, N. *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos editorial; México: Universidad Iberoamericana, 2000. ISBN: 84-7658-581-0.

MARTÍN-BARBERO, J. *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.

MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili, SA, 1987. ISBN: 968-887-024-2.

MARTÍN-BARBERO, J. "La comunicación plural. Paradojas y desafíos". *Revista Nueva Sociedad*, (1995), 40, noviembre-diciembre, 60-69. ISSN: 0251-3552.

OLIVEIRA Jr. J. *Cultura, comunicação e diversidade: a experiência do Ponto de Cultura Fábrica do Futuro*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social: Interações Midiáticas, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, Brasil, 2016. Orientador: José Márcio Pinto de Moura Barros.

PNUD. *Relatório do desenvolvimento humano 2002: Aprofundar a democracia num mundo fragmentado*. Queluz: Mensagem - Serviço de Recursos Editoriais, 2002.

POLO AUDIOVISUAL DA ZONA DA MATA. PÁGINA INSTITUCIONAL. <<http://www.poloaudiovisual.org.br>> [Consulta: 05/01/2017].

RANAIVOSON, H. *Measuring cultural diversity: a review of existing definitions*. Canadá: Instituto de Estadística de la UNESCO, 2007.

RANAIVOSON, H. "O Impacto das Plataformas da Internet na Diversidade das Expressões Culturais: Para a Long Tail (Cauda Longa) e além!". En: HANANIA, Liliana Richieri; NORODOM, Anne-Thida. *Diversidade de expressões culturais na era digital*. teseopress.com, 2016. <<https://goo.gl/bWk6M6>> [Consulta: 05/01/2017]. ISBN 9791096909025.

SODRÉ, M. "Diversidade e diferença". *Revista Científica de Información y Comunicación*. Sevilla, 2006, nº. 3. <<http://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/issue/download/24/21>> [Consulta: 05/01/2017].

UNESCO, INSTITUTE FOR STATISTICS. *Measuring the diversity of cultural expressions: applying the Stirling model of diversity in culture*. Montreal: UNESCO-UIS, 2011. ISBN 978-92-9189-099-6.

UNESCO. *World Report Investing in Cultural Diversity and Intercultural Dialogue*. París. UNESCO, 2009. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001852/185202e.pdf>> [Consulta: 05/01/2017].

UNESCO. *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo. Manual metodológico*. París. UNESCO, 2014. <http://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/iucd_manual_metodologico_1.pdf> [Consulta: 05/01/2017].