

Notes i estudis metodològics sobre indicadors de diversitat en la producció audiovisual: cas d'un pol audiovisual regional

JOSÉ MÁRCIO BARROS

Doctor en comunicació i cultura (UFRJ); coordinador de l'Observatório da Diversidade Cultural (Brasil); professor del Màster en Comunicació de la Pontifícia Universitat Catòlica de Minas Gerais i del Màster en Arts de la Universitat de l'Estat de Minas Gerais.

josemarciobarros@gmail.com

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

JOSÉ OLIVEIRA JÚNIOR

Màster en Comunicació Social (PUC Minas); especialista en noves tecnologies en comunicació; investigador associat de l'Observatório da Diversidade Cultural (Brasil).

josejunior@observatoriadiversidade.org.br

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

Article rebut el 28/11/16 i acceptat el 12/04/17

Resum

Malgrat la seva importància, els indicadors de diversitat cultural en l'àmbit audiovisual es refereixen gairebé exclusivament a una dimensió general i estructural del mercat o de la política pública. En aquest article ens proposem buscar els aspectes de la diversitat cultural més específics vinculats al punt de vista del qui produeix i del que produeix. Utilitzem com a estudi de cas la producció de llargmetratges l'any 2015 del Pol Audiovisual de la Zona da Mata de Minas Gerais, Brasil, per tal d'establir elements que contribueixen a crear una plataforma d'anàlisi de la diversitat en la producció audiovisual.

Paraules clau

Indicadors, diversitat, producció audiovisual, continguts, regionalització.

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.

Introducció

Les discussions actuals sobre el tema de la diversitat de les expressions culturals tenen en la comunicació un dels seus eixos centrals. Els aspectes comunicatius i els fluxos de continguts tenen una dimensió significativa en els processos d'afirmació i negociació de les identitats i, en conseqüència, interfereixen directament en les pràctiques de promoció del diàleg intercultural i de la diversitat de les expressions culturals.

L'informe sobre el desenvolupament humà del 2002 del Programa de les Nacions Unides per al Desenvolupament (PNUD) apunta que la democràcia només es veu reforçada si es dona veu a les persones i "s'acompanya d'un suport sòlid a grups de la comunitat [...] sobretot les persones que sovint són marginades" (PNUD 2002, 67, 74)¹, de manera que s'estableixi un vincle estret entre processos democràtics, ciutadania, apoderament i poder de la parla.

Segons l'anàlisi de Knoblauch (2013, 305), cultura i comunicació són espais d'objectivació que estableixen, en

certa manera, les experiències i vivències de la quotidianitat. Al mateix temps, la cultura és capaç de possibilitar la comunicació i la identificació per mitjà “d’una dimensió col·lectiva i dinàmica que implica l’intercanvi de representacions, valors, lectures de la societat” (Barros 1999, 31-32)².

En l’anàlisi de la cultura, és fonamental “la comprensió de la seva naturalesa comunicativa. És a dir, el seu caràcter de procés productor de significats en lloc de la simple difusió de la informació” (Martín-Barbero 2002, 287)³. Hall (2003) afirma, partint de les formulacions de Raymond Williams, que la cultura pot tenir dos enfocaments, amb especial èmfasi en l’estructura d’experiència:

El primer connecta la cultura amb la suma de les descripcions disponibles a través de les quals les societats donen sentit i reflecteixen les seves experiències comunes [...] el segon èmfasi és més deliberadament antropològic i posa l’accent en l’aspecte de “cultura” que es refereix a les pràctiques socials [...]. La cultura és una forma de vida en general [...]. Un element que entrellaça totes les pràctiques socials (Hall 2003, 134, 136)⁴.

Les experiències culturals fonamenten relacions intersubjectives i marquen la comprensió dels subjectes sobre si mateixos i dels ambients col·lectius on s’inscriuen com a configuradores de subjectivitat (Barros 2013, 8). Les accions comunicatives tornen desxifrabla el món de les experiències, és a dir, “la cultura es pot considerar, per tant, com la construcció de contextos a través de l’acció comunicativa” (Knoblauch 2001, 3, 12)⁵.

Luhmann (2005, 20) afirma que “cada comunicació es pot connectar a una altra, per tal que només hi hagi un context de sentit”. Aquí el que importa és la comprensió que el món estaria constituït per accions comunicatives, les quals, al seu torn, construeixen contextos com a espais d’intel·ligibilitat.

En aquesta perspectiva, la cultura es pot entendre com un sistema triple: de representació, com una xarxa de sentits i significacions que s’estén sobre la quotidianitat, amb totes les tensions i els enfrontaments que les diferències comporten o, com apunta Hall (2003, 181): “Els éssers humans utilitzen una varietat de sistemes de representació per experimentar, interpretar i ‘donar sentit’ a les condicions de la seva existència”⁶. Com un sistema de classificació i ordenament de la realitat, que atribueix sentits i estableix referències de semblances, diferències i comparacions. I, finalment, com un sistema de comunicació, és a dir un complex sistema d’intercanvi d’informacions i missatges, constituït d’universos informacionals singulars (Barros 1993).

La comunicació, com a procés que permet la circulació, la negociació entre l’imaginari, la realitat percebuda i la racionalitat local, segons Braga (2010b), permet que la definim com un procés instituïdor, experiència que fa viables les interaccions i les negociacions entre subjectes, que provoca contínuament alteracions en els llenguatges, en els codis i en les mateixes

institucions:

La comunicació, com a fenomen, és el que permet, entre els éssers humans en societat, negociar les seves idees o percepcions “úniques” (d’individus o grups i sectors socials), en principi “diferenciades”, amb l’objectiu d’un nivell d’acceptabilitat que permeti que l’espai social funcioni, tant si és per acordar objectius com per fer valer uns sobre els altres, o per decidir les formes adequades per assolir-los (Braga 2010b, 47)⁷.

Aquí es tracta de destacar la importància de la circulació social de les experiències estètiques, apuntades en les interaccions comunicacionals quotidianes i de materials expressius com a suport perquè els subjectes puguin prendre consciència de les seves pròpies experiències. És exactament en el desig i en els esforços expressius de compartir que pot tenir lloc la comprensió, l’objectivació de les experiències, desenvolupant capacitat de “narrar l’experiència pròpia” i d’establir relacions i interaccions més enllà dels “relats freds”, embolicant afectes i sensibilitats, un procés que l’autor identifica com “l’element essencial de l’experiència estètica relacionada amb els processos d’interacció” (Braga 2010a, 82)⁸.

Les experiències de reflexió, coneixement i reconeixement poden possibilitar assumir llocs autònoms d’enunciació, de construcció del lloc d’un mateix en el món. Els processos comunicacionals i d’atribució de sentits són importants per a la memòria social i, per tant, per a les identitats, com a esforç continu per discriminar entre el que s’ha d’oblidar i el que es vol recordar.

Comunicació, cultura i diversitat: aproximacions, distanciaments i tensions

El tractament de la diversitat cultural ens remet a qüestions relacionades amb processos identitaris, d’autoimatge, de percepció de l’altre, de representacions estructurades en la interacció amb el món. Un dels elements principals per promoure la diversitat cultural és l’atenció específica que s’ha de prestar a la comunicació i a les condicions de producció de continguts culturals.

Diversos documents reforcen els vincles entre la diversitat cultural, la ciutadania i el pluralisme dels mitjans de comunicació, però van quedar més clarament explicitats en la Convenció sobre la protecció i la promoció de la diversitat de les expressions culturals, que va incentivar els estats membres de les Nacions Unides a establir polítiques i mesures que, d’una banda, poden “proporcionar a les cultures accés als mitjans d’expressió i difusió” i, de l’altra, “promoure la diversitat dels mitjans” (UNESCO 2005, 4, 6). En la preparació del desè aniversari de la Convenció, el 2014, la UNESCO va publicar un document que reuneix una plataforma d’indicadors en set dimensions de polítiques interconnectades per a la promoció de

la diversitat cultural, una de les quals és la comunicació:

Gràcies a la comunicació, les persones expressen les seves idees, els seus coneixements i les seves capacitats creatives i els comparteixen amb altres individus o públics, nacionals o estrangers. [...] Per prosperar, crear, renéixer i ser compartida amb altres, la cultura necessita ineludiblement el concurs de la comunicació i de les seves diverses modalitats (UNESCO 2015, 118).

La consolidació de l'anomenada societat de la mediatització va alterar les formes de produir, organitzar i compartir sentits, de representar la societat. Les possibilitats mediàtiques s'han ampliat i això ha incrementat la diversificació en la difusió d'informacions. Amb tot, aquesta diversificació no garanteix que hi hagi, necessàriament, processos comunicacionals marcats per la diversitat. En aquest sentit, Martín-Barbero (1995, 60-69) alerta sobre el "pluralisme trampós dels postmoderns, que confonen la diversitat amb la fragmentació".

Els discursos socials produïts pels mitjans de comunicació, i més específicament pels mitjans audiovisuals, són centrals en les nostres societats i ahora ens ofereixen una manera de conèixer sensiblement aspectes de la nostra pròpia realitat social més àmplia:

De les noves maneres d'estar junts amb què els ciutadans experimenten l'heterogenèia trama sociocultural de la ciutat, l'enorme diversitat d'estils de viure, de maneres d'habitar, d'estructures del sentiment i de la narració... Heterogeneïtat simbòlica i inabastabilitat de la ciutat, l'expressió més certa de les quals resideix en els canvis que travessen les maneres d'experimentar la pertinença al territori i les formes de viure la identitat (Martín-Barbero 2002, 276-277).

Aquí rau la importància dels processos de mediatització, entesos com un espai d'articulació i transició, de producció i circulació de sentits, però principalment d'operació "d'un recorregut entre l'esfera pública i l'espai singular i individual dels subjectes" que actuen en la "constitució de l'espai social entre el jo i l'altre" (Barros 2013, 11).

Els trànsits i itineraris entre l'esfera pública i les singularitats reconstrueixen noves perspectives per a la mateixa esfera pública. Tant la comunicació com la cultura articulen aquestes transicions, espais de convivència, d'intercanvi, d'interacció, els quals seran més dinàmics en funció del dinamisme de les possibilitats de convivència social, de noves solidaritats i de comunicació en procés, en una "revaloració de les articulacions i mediacions de la societat civil" (Martín-Barbero 2002, 225).

Les objectivacions són formes socialitzades de significat, interfícies entre el món subjectiu i l'objectivitat de la realitat social. En paraules de Knoblauch (2013), les objectivacions materials són una forma d'estabilitzar les objectivacions i, en conseqüència, també són accions comunicatives (pàg. 305). L'autor apunta els "mediadors" com els qui vinculen el que és local i territorialitzat amb altres espais, col·locant costat per

costat situacions que estan desplaçades en el temps i en l'espai; és a dir, són l'enllaç que connecta els diferents contextos.

Entendre com es processa, a la pràctica, el coneixement i reconeixement de les singularitats i com es donen les condicions de coexistència entre els subjectes, marcats pels seus repertoris i per les temptatives d'identificació i comparació, és fonamental. Sodrè (2006, 9-11) apunta que contínuament comparem el que tenim davant nostre amb els nostres repertoris i que això impacta directament en la diversitat, i afirma que el mateix concepte de diversitat s'hauria d'anomenar concepte comparatiu:

Si un objecte apareix diverses vegades als nostres ulls amb les mateixes determinacions internes (qualitat i quantitat), utilitzem la funció de comparació per veure si es tracta d'una cosa i no pas de coses diferents [...]. Però, per què diem que algú és igual o diferent d'un altre? Perquè comparem. Comparem com si haguéssim d'identificar objectes. I comparem per exercir poder, per dominar. De fet, els homes no són iguals ni desiguals. Els homes, éssers singulars, coexisteixen en la seva diversitat.⁹

És possible identificar, a partir del que han registrat els autors aquí treballats, la relació orgànica entre diversitat cultural, diàleg intercultural i processos comunicacionals en el que s'anomenen competències interculturals, que són, en part, competències adquirides, formes comunicatives que donen recursos al subjecte per negociar, desxifrar referències, concepcions, perspectives, en el mateix plantejament dels contextos de Knoblauch (2013).

En el sentit que aquí adoptem, de multiplicitat de formes d'expressió, la garantia del lliure accés a la comunicació és un punt fonamental per a la protecció i promoció de la diversitat cultural. No tan sols accés a continguts diversificats, sinó també accés a la capacitat de produir contingut que els representi a si mateixos, a les seves lògiques singulars i a les dels seus grups identitaris. La diversitat cultural és tant espai d'expressió com dret a diferir, del desig de singularitzar, de presentar el que ens és propi i dialogar amb l'expressió dels altres, de bregar amb el que és "intraduïble" i d'expressió de la universalitat.

Les "formes comunicatives" (Knoblauch 2013) impacten, en certa mesura, en la qüestió de la diversitat cultural, una vegada els contextos poden ser limitats per les possibilitats d'accés o de construcció de competències culturals, sigui per les objectivacions estabilitzadores, les quals es poden comprendre com a consolidacions de conceptes, sigui, en paraules de Sodrè (2006), pels coneixements automàtics.

El sentit comú també es pot entendre com un context estabilitzat, una forma d'objectivació estabilitzadora, com assenyala Knoblauch (2013). Això es pot relacionar directament amb les qüestions que planteja l'informe *Invertir en la diversitat cultural i el diàleg intercultural*, que apunta que promoure la diversitat és pensar en les pràctiques quotidianes i en les perspectives de lectura del món, és a dir "sensibilitzar les persones en la diversitat cultural és una qüestió d'enfocament, mètodes i actituds més que d'assimilació de continguts"

(UNESCO 2009, 17).

Aquest mateix informe planteja tres desafiaments: introduir continguts locals en les produccions comunicacionals, diversificar la possibilitat d'expressió de punts de vista diferents i representar de forma més equilibrada les diverses perspectives individuals i regionals. És el que obre efectivament la possibilitat de no caure en el parany del "saber automàtic" sobre l'altre. Així, el que és molt estabilitzat pot frenar la comunicació intercultural, les interaccions i els diàlegs que porten a les reinvençions dels contextos en què vivim.

Una proposta metodològica

A partir d'aquestes reflexions conceptuals, proposem una combinació entre el model Stirling de diversitat en cultura (UNESCO 2011, 13) i l'aportació teòrica de Knoblauch i Tuma per a l'anàlisi audiovisual (2011) amb la finalitat de contribuir a definir variables i mètodes per identificar la protecció i promoció de la diversitat cultural en la producció audiovisual.

Les anàlisis i els estudis per definir indicadors de la diversitat cultural en el camp audiovisual es refereixen, gairebé íntegrament, a una dimensió general i estructural del mercat audiovisual, de les polítiques públiques, com ara el nombre de pel·lícules o pistes produïdes, els idiomes de producció, el nombre de títols que s'estrenen a les sales, l'origen dels títols exhibits, els valors de producció, el nombre de sales per habitant, la nacionalitat dels propietaris de sales d'exhibició o altres aspectes de sectors específics de la producció artística, com en l'estudi base de Stirling (UNESCO 2011).

Ranaivoson, citat per Albornoz (2014, 25), sobre el model Stirling de diversitat en cultura, desenvolupat per l'Institut d'Estadístiques Culturals de la UNESCO per mesurar la diversitat cultural, anota que "per avaluar la diversitat de qualsevol sistema [...], en primer lloc aquest sistema s'ha de dividir en tipus o categories (per exemple, títols, orígens geogràfics, etc.)¹⁰" (Albornoz 2014). Ranaivoson (2007) apunta que el mètode Stirling defineix tres dimensions per a la diversitat: varietat (nombres de tipus o categories diferents), balanç (proper al concepte de distribució equilibrada, menys o més uniforme) i diferenciació (conjunt de diferències/matisos entre els tipus existents). Per comprendre més bé aquestes dimensions, vam recórrer a l'exemple utilitzat per ell de diversitat musical en emissores de ràdio franceses, que és força aclaridor:

Per incrementar la varietat, podem, per exemple, incrementar el nombre de cançons transmises de 100 a 150. Per incrementar l'equilibri, podem reduir el nombre de transmissions de les cançons més reproduïdes i augmentar les emissions de les altres. Per incrementar la disparitat, podem optar per substituir algunes de les cançons pop franceses per cançons d'altres estils que abans no es transmetien, com les cançons brasileres de bossa nova o el qawwali del Pakistan (Ranaivoson 2007, 6)¹¹.

En un treball posterior, l'autor apunta que la simple ampliació de la diversitat de productes oferts, gairebé sempre teixint vincles entre aquests productes i la seva relació amb les preferències del consumidor, en la perspectiva de segmentació de mercat, és un plantejament que té com a focus el conjunt de produccions disponibles i no pas les característiques del que està disponible, com en les teories de la superestrella o de la llarga cua. Així, afirma que, segons aquestes teories, la disponibilitat, com a preocupació clau, és "la gamma de productes que puguin estar disponibles d'una manera rendible" (Ranaivoson 2016, 242)¹². La "diversitat d'oferta" en aquest cas es restringeix a allò que té o no potencial de vendes, que pot servir per a l'anàlisi del mercat audiovisual, però no al nostre enfocament, que és la garantia de la diversitat d'expressions, independentment de si són més o menys lucratives, incloent-hi el que l'autor anomena "obres marginals".

Ens vam proposar buscar els aspectes més específics vinculats a la mateixa producció audiovisual en si, és a dir des del punt de vista del qui produeix i del que produeix. L'estudi es va fer a partir d'elements vinculats a la promoció de la diversitat cultural: perspectives, formes d'organització, propostes de continguts i de programes, utilitzant la referència del model Stirling. Vam tenir la possibilitat de pensar en la diversitat de característiques específiques dels productes, béns o serveis culturals i en la diversitat d'actors involucrats en les diverses etapes de producció i distribució en si, fet que va orientar la perspectiva del nostre estudi. D'aquesta manera, els productes es van considerar sistemes en si mateixos, i diversos dels seus aspectes es van identificar com a categories (les variables que utilitzarem), vinculades al que Ranaivoson va anomenar diversitat de la producció: "la diversitat dels subjectes en cada etapa del procés de producció" (2007, 7)¹³.

Al seu torn, Knoblauch i Tuma (2011) van proposar un mètode d'anàlisi de "mostra etnogràfica" de la producció audiovisual que va servir de referència per complementar el plantejament de Ranaivoson i Stirling. Segons els autors, s'ha de definir una base de codificació/mostra i selecció de categories per a l'anàlisi de situacions o aspectes considerats rellevants dins d'aquell context específic de codificació/mostra escollida. Posteriorment, es produeix una visió general de les dades recollides en una taula o una eina semblant i al final es fa un procés d'anàlisi refinat dels elements per comprendre més bé el producte cultural. Aquesta anàlisi d'elements interns de la producció i del mateix procés creatiu involucrat en la producció de determinats sectors artístics es pot aplicar en l'àmbit de la producció de vídeo, àudio i altres sectors.

Estudi de cas: la Fàbrica do Futuro al municipi de Cataguases, Minas Gerais, Brasil

La Fàbrica do Futuro – Residência Criativa do Audiovisual actua

des del 2005 a la ciutat de Cataguases, a l'estat de Minas Gerais (Brasil), amb prop de 75.000 habitants, i les seves accions s'emmarquen en el context de la cultura, la comunicació i la joventut, amb nuclis regionals de producció de contingut cultural per a televisió, cinema i internet. Juntament amb diverses institucions públiques i privades de la zona va constituir un pol regional de producció audiovisual i va unir al voltant d'aquest projecte actors socials de cinc ciutats (Cataguases, Itamarati de Minas, Leopoldina, Mirai i Muriaé). L'estudi de la producció audiovisual d'aquest pol va permetre analitzar les relacions entre cultura i comunicació i els seus possibles impactes en la promoció de la diversitat.

Al Brasil s'organitzen periòdicament 243 festivals i mostres audiovisuals, segons Leal i Matos (2011), que consideren que el país ha desenvolupat en els darrers deu anys un circuit consistent i diversificat de festivals audiovisuals. La mostra del Pol Audiovisual de la Zona da Mata té com a aspecte diferencial l'exhibició de les pel·lícules produïdes l'any anterior en l'àmbit del mateix pol audiovisual, fet que permet analitzar una perspectiva de produccions audiovisuals dins el mateix segment específic i comparar-les entre si, de manera que s'obre la possibilitat de comparabilitat en sèries històriques.

Per analitzar els continguts audiovisuals produïts pel Pol i verificar fins a quin punt reflecteixen i promouen la diversitat, utilitzant el referencial teòric citat anteriorment, es va optar per treballar amb les dades disponibles sobre la producció de quatre pel·lícules que es van realitzar a la regió del Pol i es van presentar a la Mostra 2015 do Polo Audiovisual, que es va celebrar al desembre d'aquell any: *A família Dioni*, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, *Dois* i *Introdução à música do*

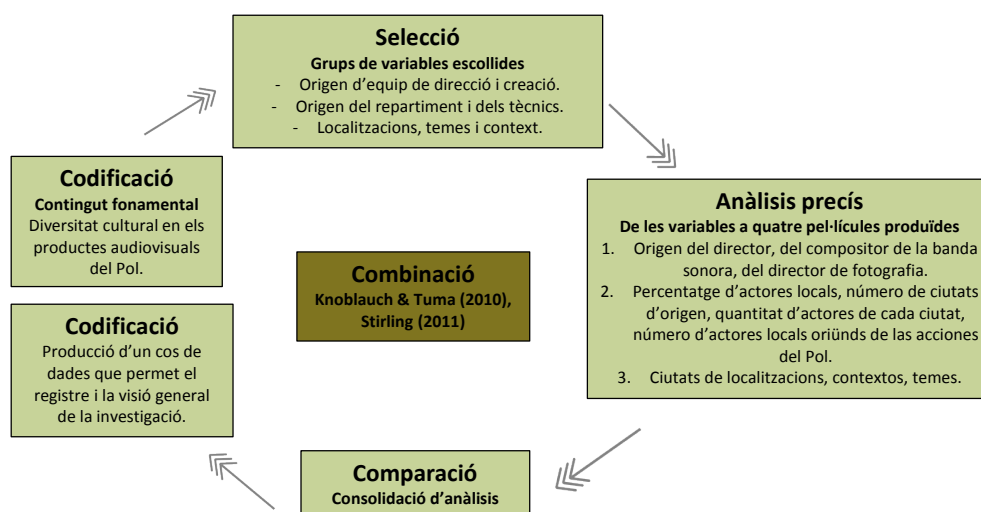
sangue. Un cop finalitzat el procés de lectura i anàlisi, es va definir que la classificació principal seria la diversitat cultural expressada (o no) en els productes audiovisuals del Pol, prenent com a objectius específics els films de la Mostra 2015. La imatge següent representa la combinació de dues referències en els tres grups de variables.

Vam desenvolupar, a títol d'exemple de la potència de l'exercici metodològic proposat, l'estudi de tres grups de variables:

- Origen de l'equip de direcció i creació, amb les variables d'origen del director, origen del compositor de la banda sonora i origen del director de fotografia.
- Origen del repartiment i dels tècnics, amb les variables de percentatge d'actors locals, nombre de ciutats d'origen, quantitat d'actors de cada ciutat d'origen, nombre d'actors locals oriünds de les accions de formació artística o tècnica del mateix pol audiovisual.
- Localitzacions i teló de fons per al muntatge de la pel·lícula, amb les variables de ciutats on van tenir lloc les localitzacions i context/ambient de fons.

A continuació, vam construir el quadre de categorització dividint els elements de les quatre pel·lícules de la mostra en tres taules, que totalitzen dotze columnes de dades, a partir de les quals vam poder compilar les informacions obtingudes i, posteriorment, analitzar cadascun dels elements, des dels artistes i tècnics implicats fins a aspectes relatius als locals i al teló de fons dels productes audiovisuals del Pol. A les taules vam mirar de desenvolupar elements que permetessin analitzar aspectes de la diversitat d'actors i referències implicades en la producció audiovisual, els quals, reunits i organitzats d'aquesta

Imatge 1. Definició de categories



Font: Elaborat pels autors a partir de Knoblauch i Tuma (2011) i Stirling (2011).

manera, van possibilitar construir una plataforma d'anàlisi, com veurem més endavant.

A la primera taula, tot i que la prevalença d'origen sigui Rio de Janeiro, hi ha quatre directors de tres ciutats diferents i quatre compositors, tots de ciutats diferents, i la direcció de fotografia és majoritàriament originària de Rio de Janeiro.

A la segona taula tenim com a panorama general que les quatre pel·lícules tenen 73 personatges interpretats per actors de dotze ciutats diferents i tres països, amb el 72% dels personatges (53) interpretats per artistes de la mateixa regió; Cataguases, ciutat principal i seu del Pol Audiovisual, va representar el 52% del total.

Finalment, la tercera taula mostra que les localitzacions són cinc ciutats, quatre de les quals són de la regió. Un punt important de l'anàlisi de les quatre pel·lícules és la constatació que, tot i que les localitzacions siguin majoritàriament ciutats del Pol Audiovisual, el "teló de fons" de les produccions no està localitzat necessàriament en aquelles ciutats. A excepció d'*Estive a Lisboa e lembrei de você*, que situa el personatge principal a Cataguases, els altres podrien representar qualsevol ciutat de l'interior.

Sobre l'origen dels artistes, les quatre pel·lícules tenen treballadors de les ciutats de Cataguases i Muriaé, a la regió del Pol Audiovisual. Els protagonistes de la pel·lícula *A família Dioni* són tres artistes de la regió (Bernardo Lucindo, Anna Luiza Marques i Murilo Quirino), formats en els cursos de teatre de les institucions associades. En parlar del treball amb els artistes, el director, Alan Minas, afirma que "els tres adolescents que van representar els papers principals van sortir dels cursos de teatre d'aquí de la ciutat [...]. Tenen una forma d'actuació teatral, és clar, però em donaven material per treballar-hi".

L'única pel·lícula que té artistes de Cataguases i de la regió en totes les principals funcions artístiques és el curtmetratge *Dois*, del director Rafael Aguiar. La pel·lícula considerada "cosmopolita" és *Estive em Lisboa e lembrei de você*, basada en l'obra de l'escriptor de Cataguases Luiz Rufatto. Són artistes de deu ciutats diferents, cinc estats diferents i dos països.

En les produccions del Pol és possible veure-hi artistes de Portugal i Moçambic (fora del Brasil), Ceará, Sergipe,

Pernambuco, Rio de Janeiro i São Paulo actuant amb artistes i tècnics locals. Mauro Mendonça, Ney Latorraca, Bete Mendes, Caco Ciocler, Simone Spoladore, Gero Camilo, Bia Bedran i Neila Tavares, entre d'altres, són artistes amb una carrera consolidada al país, que actuen en televisió, teatre i cinema, i que al llarg d'aquests deu anys han actuat en les produccions del Pol. Si abans era aprenentatge, ara ja comença a ser actuació en conjunt amb el repartiment regional de diversos orígens i referències.

En els quatre casos, la presència d'artistes de la regió mostra, per exemple, una forma de parlar específica i que pot fer no tan sols que les persones de les ciutats es reconeixin, sinó que les persones d'altres parts del país també coneguin la manera de parlar d'altres indrets. La importància d'aquesta observació té una relació directa amb l'idioma com a vector clau de la diversitat cultural, entenent la manera de parlar com un aspecte primordial en les nostres mediacions cognitives i les relacions que establim amb el món.

En relació amb els temes, les referències interiors estan presents en les produccions *A família Dioni* i *Introdução à música do sangue*. La primera és una història de l'interior del país que tracta sobre un adolescent que, absorbit pel seu primer amor, fa un esforç per transpirar, evaporar-se, transformar-se en núvol i ploure sobre la seva estimada. La pel·lícula aconsegueix transmetre credibilitat a la història de fantasia dels personatges i mostra el desvetllament de l'amor entre adolescents, d'una manera inhabitual per a l'audiovisual brasiler, i l'univers dels fills d'artistes circenses que van de ciutat en ciutat.

A *Introdução à música do sangue* la manera de ser de les persones de l'interior és retratada amb naturalitat i transmet als espectadors la noció del que proposa l'autor, a més d'ambientar-los en la realitat de l'interior retratada pels personatges. *Estive em Lisboa e lembrei de você* està ambientada originalment a Cataguases i Lisboa, i tracta diversos aspectes que preocupen un jove de mitjana edat, com ara la crisi econòmica, les relacions desencertades i la sensació de desplaçament, entre d'altres. El protagonista busca a Lisboa noves oportunitats per tornar a començar, però topa amb la realitat dels immigrants a Europa. El tema també va servir per aprofundir els llaços entre els països

Taula 1. Origen de l'equip de direcció

Títol	Origen del director	Origen del compositor de la banda sonora	Origen de la fotografia
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

Font: Elaborat pels autors a partir d'Oliveira Júnior (2016).

Taula 2. Origen del repartiment i tècnics

Títol	Particularitats del repartiment	Percentatge d'actors locals	Nombre de ciutats d'origen	Ciutats	Origen d'actors (ciutat)	Oriünds de la Fábrika do Futuro
A família Dioni	Els protagonistes de la pel·lícula són de la ciutat 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	En la trama hi va participar Mauro Mendonça, actor amb una llarga experiència en la televisió i conegut arreu del país.	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	Desenes d'actors i professionals locals, a més de promoure una important interlocució amb 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 i Bete Mendes (actors amb una llarga experiència i coneguts a tot el país per la seva actuació a la televisió) en són els protagonistes, però la majoria de l'equip tècnic i del repartiment és de Cataguases.	60,00%	5	Cataguases	6	6
				Muriaé	2	2
				Ubá	1	1
				São Paulo	2	
				Rio de Janeiro	4	

Font: Elaborat pels autors a partir d'Oliveira Júnior (2016).

Taula 3. Localitzacions, temes i teló de fons

Títol	Ciutat de les localitzacions	Context / Tema / Ambient de fons
A família Dioni	Cataguases, Leopoldina, Recrio i Muriaé	La pel·lícula explica la història d'un pare i els seus dos fills gairebé adolescents, Kelton i Serino, que viuen en una finca de l'interior de Minas Gerais. La mare ja no viu amb ells, ja que es "va fondre" d'amor i, en la transpiració, es va evaporar. Kelton s'enamora d'una noia d'un circ que va arribar a la ciutat i fa un esforç per transpirar, evaporar-se, transformar-se en núvol i ploure sobre el seu amor. Retrata el tema universal de la descoberta de l'amor i els colors regionals de l'interior del Brasil.
Dois	Cataguases i Leopoldina	Ens explica la història de la relació entre Gabriel i Mateus, dos germans bessons que estan enamorats de la mateixa dona, Nina, en una petita ciutat de l'interior. Un dels germans i la dona planifiquen un cop i s'incriminen l'un a l'altre, i a la presó és intercanviat per l'altre.
Estive em Lisboa e lembrei de você	Cataguases i Lisboa	Basada en el llibre de l'escriptor Luiz Ruffato (natural de Cataguases), la trama gira al voltant d'un jove de mitjana edat i classe mitjana-baixa que porta una vida atribolada amb la família i decideix anar-se'n de Cataguases per buscar una vida millor a Lisboa. En la realitat lisboeta, com a immigrant, troba un univers molt diferent del que imaginava, amb tensions per les diferències socials i un panorama també de crisi.
Introdução à música do sangue	Leopoldina	Una família viu a l'interior de Minas Gerais en una petita casa sense electricitat. Tots els personatges estan marcats per una percepció diferenciada del temps, que sembla transcórrer més lentament a l'interior, amb un ambient silenciós i de rutines esgotadores i alhora inquietants.

Font: Elaborat pels autors a partir d'Oliveira Júnior (2016).

que tenen el portuguès com a idioma, participants del Festival de Cinema de Països de Llengua Portuguesa (CINEPORT).

Sobre el "teló de fons", totes les pel·lícules de la mostra tenen com a localitzacions principals ciutats de la regió. Tot i que la història que expliquen s'hauria pogut filmar en altres indrets (com a *Dois*, on dos germans bessons s'enamoren de la mateixa dona, hi ha cobdícia al centre de la trama, etc.), es mostren les ciutats i els seus carrers. Al mateix temps, *Introdução à música do sangue* té com a teló de fons una finca, un poble llunyà, amb cants d'ocells de fons o un silenci pertorbador en alguns moments. Com que es tracta de l'interior on encara no ha arribat l'electricitat, el que s'aprecia al llarg de la pel·lícula és que els personatges estan marcats per una percepció diferenciada del temps, que sembla discórrer més lentament a les ciutats interiors.

En aquest sentit, el districte de Leopoldina, triat per a les localitzacions, és ideal. Els processos d'interacció es donen en contextos específics i el teló de fons també és context. Com en el cas del comportament del personatge d'Isabel llepant una cullera, acte que la mare considera sensual: "Aquesta és la manera de menjar? Que no teniu maneres?", o la parella abraçant-se al llit i la mare que diu "som massa vells per a

això", tots dos comportaments considerats inapropiats en aquell context.

Conclusió

Creiem que les anàlisis que hem desenvolupat poden ser útils per definir categories i variables aplicables a l'anàlisi de la diversitat cultural i la producció audiovisual. En buscar la conciliació de les propostes metodològiques de Stirling (UNESCO 2011), Knoblauch i Tuma (2011) amb la contribució de Ranaivoson, s'ha mostrat un camí productiu per desenvolupar una metodologia pròpia amb aquest focus.

Vam desenvolupar, a títol d'exemple de la potència de l'exercici metodològic proposat, l'anàlisi de quatre pel·lícules produïdes al Pol Audiovisual de la Zona da Mata, a Minas Gerais, Brasil, i estrenades el 2015, prenent com a referència tres grups de variables sobre la perspectiva de la diversitat: origen de l'equip de direcció, origen del repartiment i tècnics, localitzacions, temes i teló de fons.

L'anàlisi de les categories i variables demostra diversos aspectes importants des del punt de vista de la promoció

de la diversitat, però en podem citar dos: la possibilitat que artistes i tècnics locals puguin actuar en les produccions del Pol Audiovisual sense deixar de comptar amb la contribució creativa de persones de diverses parts del país i del món. Artistes de Cataguases apareixen en les quatre pel·lícules, dada rellevant si ho comparem amb la primera pel·lícula gravada al Pol Audiovisual, *Meu pé de Laranja Lima*, que comptava amb diversos tècnics locals, però tot just com a ajudants o nens entre els artistes.

Un altre punt que l'anàlisi deixa entreveure és que l'elecció del teló de fons i les temàtiques fora del patró comercial (o vendible) és una opció per mostrar no tan sols els telons de fons, sinó les formes expressives existents i potser no retratades en altres productes del mateix suport audiovisual.

Aquest exercici metodològic pot orientar els productors i directors que tinguin interès a contribuir a la promoció de la diversitat. La tria del repartiment, del teló de fons, dels compositors de la banda sonora, dels dissenyadors de vestuari, dels directors de fotografia, dels guionistes, de tots els elements, són per si mateixes guies sobre les quals es poden desenvolupar diversos aspectes en l'àmbit en el qual es produiran.

A mitjà i llarg termini, es pot perfeccionar l'objecte d'anàlisi, establir sèries històriques comparatives entre els elements aquí estudiats i desenvolupar estudis videogràfics sobre la producció audiovisual sota la perspectiva de la diversitat cultural.

Notes

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”.

Referències

- ALBORNOZ, L. “Comunicação plural, diversidade cultural”. A: 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), núm. 3, 5-13.
- BARROS, J. M. “Cultura, memória e identidade: contribuição ao debate”. *Cadernos de história*. Belo Horizonte. Vol. 4 (1999), núm. 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), núm. 3, 146-161.

- BRAGA, J. L. "Experiência estética & Mediatização". A: 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. 10 (2010b), 20, 41-54.
- DIVERSIDAD AUDIOVISUAL. Pàgina 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?". A: 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". A: DI LUZIO, Aldo; GÜNTNER, Susanne; ORLETTI, Franca (eds.). *Culture in Communication. Analyses of Intercultural Situations*. Amsterdam/Filadélfia: John Benjamins, 2001. Sessão 1, 3-33.
- KNOBLAUCH, H. "Communicative Constructivism and Mediatization". *Communication Theory*. Vol. 23 (2013), núm. 3, 297-315.
- KNOBLAUCH, H.; TUMA, R. "Videography: An Interpretative Approach to Video-Recorded Micro-Social Interaction". A: MARGOLIS, Eric; PAUWELS, Luc (eds.). *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Los Angeles: Sage, 2011. Cap. 4, 414-430. ISBN 9781847875563.
- LEAL, A.; MATTOS, T. *Painel Setorial dos Festivais Audiovisuais*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Kinoforum, 2011, 9-12. <<https://goo.gl/SgBxbv>> [Consulta: 13/08/2016].
- LUHMANN, N. *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos editorial; Mèxic: Universidad Iberoamericana, 2000. ISBN: 84-7658-581-0.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago, Xile: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Mèxic: 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. Pàgina institucional. <<http://www.poloaudiovisual.org.br>> [Consulta: 05/01/2017].
- RANAIVOSON, H. *Measuring cultural diversity: a review of existing definitions*. Canadà: Institut d'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!". A: HANANIA, Lilianna 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, núm. 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].