

8º CONFERENCIA LATINOAMERICANA y CARIBEÑA de CIENCIAS SOCIALES

LAS LUCHAS POR LA IGUALDAD,
LA JUSTICIA SOCIAL Y LA DEMOCRACIA
EN UN MUNDO TURBULENTO

PRIMER FORO MUNDIAL DEL PENSAMIENTO CRÍTICO

Buenos Aires | 19 al 23 de noviembre de 2018



Resúmenes de ponencias por campo temático

26

Políticas e
industrias culturales



Consejo Latinoamericano
de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais



Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - C.L.A.C.S.O.

Las luchas por la igualdad, la justicia social y la democracia en un mundo turbulento : ponencias del Primer Foro Mundial del Pensamiento Crítico. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-722-580-8

1. Ciencias Sociales y Humanidades. 2. América Latina. I. Título
CDD 301

Resumen de ponencia

REPRESENTAÇÕES DA REALIDADE MODERNA SOB A LUZ DO REALISMO MÁGICO NO CINEMA

*Bruna Tupiniquim Marques

Este trabalho tem como objetivo identificar e analisar de que forma a Realidade Social Moderna e sua complexidade pode ser apresentada e discutida através do gênero cinematográfico Realismo Mágico, utilizando como estudo de caso o filme *Sonhos* do diretor Akira Kurosawa. Filme composto por oito curtas metragens que compõem um longa metragem rico de discussões sobre as condições e consequências da humanidade diante as mudanças tecnológicas e sociais proporcionadas pela Modernidade. Este trabalho parte da perspectiva que a sociologia pode realizar análise de filmes com intuito de pesquisa sociológica, sendo um tipo de ferramenta moderna que pode colaborar para melhor compreender questões que perpassam a sociedade. Podemos utilizar obras de arte para identificar, exemplificar e questionar situações que estejam latentes em determinada organização social. Desta maneira, compreender a complexidade que existe nas produções de representações da Sociedade na indústria Cinematográfica, assim como na elaboração de uma obra de arte na sociedade contemporânea, criada no mundo capitalista, envolvida na dinâmica do mercado merece atenção crítica sensível. Desta forma o caminho dessa pesquisa foi identificar e analisar algumas Representações de Questões da Sociedade Moderna no filme “Sonhos” produzido por Kurosawa em 1990. Ao localizar o filme sob o olhar sociológico, identificamos uma pergunta de partida que nos guiou no processo de análise do filme, sendo esta responsável pelo caminho de investigação sociológica sobre a obra cinematográfica: De que forma pode estar representas as questões relacionadas à Sociedade Moderna no Realismo Mágico do filme *Sonhos*? Sobre a corrente do Realismo Mágico é importante salientar que inicialmente obteve disseminação massiva através da literatura, mais especificamente a literatura produzida na América Latina, tendo como percussor de grande alcance o escritor Gabriel Garcia Marquez a partir dos anos de 1960 de forma mais disseminada, tendo como característica principal a representação do mundo objetivo transfigurado no qual os acontecimentos mágicos são também narrados. (JAMESON, 1995.) O realismo mágico passa a ser entendido como um tipo de matéria prima narrativa derivada essencialmente da sociedade. No Brasil podemos fazer essa associação com o escritor Mario de Andrade, por exemplo, no livro *Macunaíma* de 1928, onde aborda questões específicas da sociedade brasileira, bem como expõe questões que tangenciam as experiências humanas subjetivas. Trata-se de filmes históricos, com coloração diferenciada e dinâmica de narrativa que foi de algum modo reduzida, concentrada ou simplificada. Essas características são necessariamente encontradas nos filmes que fazem uma abordagem mágica da realidade. A possibilidade do realismo mágico como um modo formal é constitutivamente dependente de um tipo de matéria-prima histórica no qual a disjunção está estruturalmente presente. O realismo mágico tem sido entendido como um tipo de obra representacional, a carga metafísica ou

ideológica nestas narrativas aparecem no momento em que se exige que a pergunta sobre o acontecimento forneça uma resposta suplementar sobre o que é, de fato, a realidade ou o que é realidade em primeira e/ou última análise. E este desenvolvimento pode também ser visto como uma conquista de novos tipos de relação com a história e com o ser. (JAMESON, 1995, p. 153). Utilizando como alicerce conceitual a interpretação proposta por Jameson sobre as características fundamentais do Realismo Mágico como uma nova forma narrativa e imagética de representação da história social de maneira específica, nesta perspectiva, surgem algumas problemáticas que o próprio autor busca trabalhar e aprofundar em seu livro “As Marcas do Visível”. Uma delas é reorganização narrativa das histórias contadas nas películas atuais, que inovam por não necessitarem de uma sequência cronológica linear de narração, como foi comumente realizado nos filmes de períodos anteriores, por exemplo. Essas propriedades específicas segundo Jameson podem carregar implicações que resultam em relativizações ideológicas e são capazes de trazer consequências práticas de confusão e esvaziamento ideológico nas produções realistas mágicas no Cinema. Nesse sentido, algumas críticas deste processo consideram que essas características atingem diretamente discursões que tocam a ideologia e a enfraquecem, abordando-a de forma mais fluida e menos objetiva. Embora não seja suficiente mostrar uma diminuição sistemática na geração narrativa e projeção de sentidos diretos, para apontar um esvaziamento de sentido, não o tratamos como se isto fosse apenas uma questão de opção estética. Mas talvez uma forma ainda mais elaborada de construção múltipla de indicativos complexos que são vivenciados de forma mais orgânica e interligada na sociedade atual. Acrescentamos ainda à dinâmica da realidade mágica construída no Cinema a riqueza de imagens coloridas em alta resolução, com coloração diferenciada que prendem os telespectadores de forma quase inerte diante a captação das imagens, cores, sons, diálogos que podem parecer desconexos e histórias que misturam fatos realistas com imaginação e utopia. Contudo, tendemos a indicar que esta dinâmica não está diretamente ligada ao declínio da narrativa ou desvalorização do enredo, bem como, dos componentes ideológicos que estarão sempre presentes em quaisquer criações artísticas que invariavelmente surgem de um lugar e carrega consigo elementos de criação do universo e da época na qual foi produzida.

De acordo com Adorno e Horkheimer (2008) o Cinema nasce com características comuns da época em que surge e que permanecem contidas nas películas produzidas. Essas características são autodestrutivas do próprio gênero artístico, carregado de cultura ideológica, deste modo, só a arte que pudesse se distanciar da indústria cultural dominante conseguiria ser instrumento de emancipação ideológica e social. O cinema enquanto um meio nascido sob a experiência da reprodução industrial estaria subordinado às leis da reprodução capitalista e como tal, seria organizado, constituindo-se como uma ferramenta da cultura ideológica que detenha os meios de criação e reprodução. Porém, outros teóricos também marxistas, apontaram diferentes caminhos tomados pela sétima arte, ainda que esta seja desenvolvida em um contexto capitalista, como Lukács (1982) e Benjamin (1994) que identificaram o cinema como um espaço de criação envolvido em contradições profundas, mas com capacidade relevante de contribuição para a emancipação ideológica e social.

A variedade de olhares divergentes dentro da sociologia sobre a influência ideológica contida no cinema, bem como da sua capacidade de representação da realidade social

combina com o contexto vivido pela estética que caracteriza e adjetiva as interpretações sobre as formas conceituais possivelmente distintas que o gênero cinematográfico Realismo Mágico carrega. De forma semelhante à crítica que o cinema sofre em relação ao possível posicionamento ideológico que carrega, ou não, e suas características específicas, o gênero cinematográfico denominado Realismo Mágico também compartilha de contradição parecida, relacionado às características básicas que o define e que podem diferir em conceitos epistemológicos sobre o gênero cinematográfico citado.

Esse plano de fundo diverso explicitado acima, nos serve para buscar compreender melhor o contexto que o arquétipo do mundo cinematográfico goza nas Ciências Sociais. Levando em consideração a realidade múltipla que a representação fílmica pode carregar referente à representação da realidade ideológica ou não, a partir de uma reconstrução fictícia, no caso, mágica que ainda carrega um elo de conexão sócio histórico com a Realidade Social Moderna. Olhares complementares nos ajudam a compreender de forma mais completa e panorâmica a Sétima Arte que nesse trabalho traz um bagagem de representação cultural vibrante através do filme escolhido, nos envolve em situações e angústias da realidade cultural no Pós Guerra, representada no filme, a partir do olhar do diretor de nacionalidade japonesa, que nesse período foi acometido por um processo progressivo de cegueira. Produz o filme a partir de sonhos que ele mesmo afirma ter vivido enquanto dormia e que a posteriori teve como resultado oito curtas metragens que formaram o longa metragem *Dreams /Sonhos* (1990). Este filme apresenta uma abordagem da condição Sócio Histórica do País de origem de Kurosawa, Japão, bem como discute questões centrais da sociedade moderna que abarca o desenvolvimento dos países orientais e ocidentais através de uma abordagem onírica que contém discussões objetivas, que misturam a subjetividade das relações sociais e a objetividade dos problemas modernos que a sociedade enfrenta. Ao apontar esse plano de fundo múltiplo facetado tenho como objetivo situar a complexidade de interpretações que a análise cinematográfica esta inserida, a partir dos olhares de algumas perspectivas sociológicas. Ao compreender a dinâmica que existe na produção cinematográfica e no gênero cinematográfico Realismo Mágico podemos adentrar de forma mais consciente e mais sensível para análise do filme. Este trabalho, portanto, se justifica na tentativa de compreender as condições e consequências da Sociedade Moderna, através do objeto fílmico produzido por ela mesma. Elaborado seu enredo através do Realismo Mágico, gênero que tem suas raízes na América Latina, conhecido pelo seu posicionamento crítico diante a realidade que se insere.

.....

*** Bruna Tupiniquim Marques**

Universidade Federal da Bahia UFBA. Salvador, Brasil

Resumen de ponencia

A DIVERSIDADE COMO PAUTA: A INFLUÊNCIA DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS PARA A FORMAÇÃO DE NOVOS NICHOS DE MERCADO

*Priscila Brandão Vargas

Esta pesquisa tem como objetivo compreender em como a promoção da cultura a partir do investimento em políticas públicas culturais nos últimos quinze anos propiciaram um cenário para a criação de nichos de mercado baseados no conceito da diversidade.

A ideia de diversidade se constitui em uma grande variedade de culturas das quais é possível distinguir rapidamente a partir de observações etnográficas a diversidade de códigos sociais que operam no interior da sociedade e entre essas. À vista disso, como objeto desta investigação, eu procuro analisar a empresa de marketing focada em economia criativa, a NOIX, para a promoção da diversidade e o festival #DáPraFazer da marca Rider. De acordo com Storr (2009)

"the market, however, is a space where commercial as well as social bonds develop" e, sendo o lugar onde os vínculos comerciais e sociais se desenvolvem, talvez não fosse contraditório a diversidade se apropriar do mercado.

Assim sendo eu conheci a NOIX, uma empresa ligada ao marketing, pesquisa e tendências culturais. A NOIX procura descobrir gostos, principalmente relacionadas ao consumo periférico, e conecta marcas que tem interesse em investir na diversidade com o público sugerido. Contudo, era impossível simplesmente pensar no mercado da diversidade sem compreender quem o propiciou. Com o avanço da globalização e o desenvolvimento tecnológico a circulação da cultura se torna cada vez mais perceptível. Expressões culturais a partir da música, do artesanato, da dança se propagam cada vez mais rápido pela necessidade se fazer ser ouvido, ser percebido em meio a tantos que buscam destaque. Não existe mais distância que separam culturas diferentes. Todas estão revolvidas no mesmo espaço e a busca pela preservação de identidades culturais se faz axiomático com a manutenção da tradição.

Existe uma tendência de resignificação do modo de se consumir num cenário de globalização onde as tendências culturais são, a todo tempo formuladas e reformuladas para garantir seu espaço no mercado. Num âmbito de desenvolvimento, essas tendências assumem um espaço de disputa. Pensar cultura neste cenário é pensar em práticas que envolvam uma sociedade cada vez mais segmentada e com gostos cada vez mais restritos a um determinado grupo de pessoas. Deste modo, o impacto econômico sob o avanço da globalização, começa se mostrar evidente a demanda pelo consumo de bens culturais. À vista disso, o campo da cultura começa a integrar os planos de

governos a partir do investimento em políticas públicas culturais e isso se deu em uma conjuntura em que a compreensão de cultura começa a ser representada como identidade local. A economia criativa e a economia da cultura chegam nesse momento em que o Brasil debate a promoção da diversidade ao mesmo tempo em que se desenvolve economicamente abrindo crédito à pequenas empresas e gerando oportunidades. O objeto desta pesquisa, a empresa de criativos NOIX, surge nesse momento em que a cidade se reformula para pensar a inserção de atores estigmatizados no mercado. A empresa, formada por duas sócias, Amnah Asad e Lara Azevedo, propõe ressignificar e se apropriar de um mercado pouco explorado: o mercado da diversidade, quando a cultura deixa de ser somente uma pauta governamental e passa a ser comércio. Elas se intitulam pesquisadoras de Cultura que tem como foco levar diversidade, novas conexões e misturas para todos os trabalhos que fazem. A partir de estratégias de marketing, desse mercado novo, a NOIX se estabelece principalmente nas capitais da região sudeste. Ela funciona como uma empresa mediadora entre quem vai consumir e quem vai comercializar. Utiliza em suas ações uma linguagem acessível e produz eventos em áreas estratégicas com atores da comunidade para divulgar a marca que a contrata, no caso desta dissertação a marca Rider da Grendene. A Rider comercializa, sobretudo, chinelos. Ela reinsere no mercado o produto que fez sucesso há quase 30 anos. A questão central dessa pesquisa é tentar compreender em que medida o aumento no investimento em políticas culturais nos últimos 15 anos no Brasil possibilitou a criação de nichos de mercado baseados no conceito de diversidade. Abertura de créditos e promoção de políticas culturais inclusivas e acessíveis, somadas, promoveu o surgimento de mercados de cultura criativa. É preciso pontuar a importância que a Unesco tem ao promover o desenvolvimento cultural nos países e em como isso tem sido absorvido, sobretudo, pelo Brasil ao dar significados às ações e direcionar o caminho a ser traçado no país, especialmente, no que diz respeito às diferenças sociais a partir da diversidade cultural. Destarte, neste trabalho eu analiso a importância de movimentos culturais para a criação de políticas públicas relacionadas à cultura e em como esta dinâmica promove diretamente a diversidade a partir da economia criativa, o marketing social. A NOIX, portanto, se insere na lógica do mercado a partir do conceito de economia criativa que se estabelece mais precisamente a partir dos anos 2000 após a ressignificação do lugar que a cultura ocupa para as políticas públicas.

.....

* Priscila Brandão Vargas

Universidade Federal Fluminense UFF. Niterói, Brasil

Resumen de ponencia

A LÍNGUA POLÍTICA, A POLÍTICA POÉTICA E O AGENCIAMENTO DO SENSÍVEL

*Djalma Thürler

O mote desse "paper", inspirado na entrevista publicada em "Le Monde", em 29 julho 2017, no texto inédito de Teixeira Coelho "Uma política poética nada fácil de enxergar na política cultural" (2017a) e de outros dois textos meus, "A arte é divina demais pra ser normal" (2017) e "Os direitos humanos e as heterotopias" (2017), pretende enxergar uma espécie de política cultural para as artes, pensada a partir da política da poesia, que seria "um modo ordenado de fazer, de acrescentar intencionalmente algo ao que já existe" ou pensar na arte contemporânea em "sua dimensão poética, (...) em processos híbridos entre arte, política e estética que servem como antídoto contra os aprisionamentos e modelizações da arte burguesa, (...) novas políticas de subjetivação (THÜRLER, 2017a).

Por poética (grafado assim mesmo, com destaque para a letra "É"), pensamos no compromisso ético da arte contemporânea com a sua própria estética, caracterizada por operar através das noções de atitude-prática-desconstrução a potência deflagradora de novos espaços criativos e solidários, o espaço do outro, esquecido pela cultura ocidental e descartado devido ao seu caráter marginal e inconstante e o espaço das heterotopias, "espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias" (FOUCAULT, 2009, p.415).

Nas heterotopias, o outro tem voz, língua, a língua que chicoteia o ar, mas sua língua não é apenas instrumento, utensílio ou matéria (Novarina, 2009.), não se dá mais como um veículo através do qual se constrói uma narrativa de conteúdo fabular; a língua política, neste caso, é o próprio conteúdo, o próprio assunto que se problematiza, porque "o mundo é por nós furado, revirado, mudado ao falar. Tudo o que pretende estar aqui como um real aparente pode ser por nós subtraído ao falar. As palavras não vêm mostrar coisas, dar-lhes lugar, agradecer-lhes educadamente por estarem aqui, mas antes parti-las e derrubá-las. "A língua é o chicote do ar", dizia Alcuíno; ela é também o chicote do mundo que ela designa "(NOVARINA, 2009, p.). A língua política, pensada assim, que parte, que questiona, que derruba; a língua-soco, a língua-pontapé futurista pode ser percebida na poética do movimento feminismo que reivindicava nas ruas a busca de seus direitos, de seu reconhecimento e de uma visibilidade e respeito que historicamente lhes fora usurpado pela instauração de um "projeto de nação" (MISKOLCI, 2013) estruturado através da

modernidade/colonialidade, em que alguns privilégios e hierarquias foram, historicamente naturalizados (GROSFOQUEL, 2012).

Pensar em direitos culturais em sua dimensão poética, é pensar em processos de políticas poéticas, de micro poéticas de subjetivação que tratam das constituições dos sujeitos cambiantes e fragmentados da pós-modernidade. As práticas artísticas contemporâneas, por sua própria natureza de expressão e problemáticas acerca do presente, não poderiam permanecer indiferentes a esse movimento e vem se revelando campos privilegiados para reativar sua potência política de instauração de outros possíveis (ROLNIK, 2007), de adensar as discussões políticas sobre os corpos, afinal,

são muitos os outros com os quais passa a confrontar-se a subjetividade, outros variáveis e desconhecidos, diferentemente da familiaridade de um mundo relativamente estável a que se estava habituado. A mutabilidade da paisagem intensifica-se a tal ponto que torna-se impossível calar o estranhamento que a instabilidade produz no corpo vibrátil. (ROLNIK, Suely, 2002).

Paradoxalmente, em tempos em que os direitos humanos nunca estiveram tão ameaçados pela ignorância religiosa e política, a importância da explosão das subjetividades na contemporaneidade na instauração de outros possíveis (ROLNIK, 2007) que devolve “ao indivíduo o desejo de ser ator, de inventar uma situação em vez de conformar-se a uma situação definida antes dele e fora dele, num processo que o leva a um envolvimento absoluto que não pertence apenas à ordem do social” (COELHO, 2017, p.4), é parte incontestada de uma política de identidades, não uma identidade única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”, afinal, na contemporaneidade “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2006. P.32).

Nas palavras de Teixeira Coelho, em texto inédito, “a identidade não é uma, nem um destino (...): sou francês, sou mediterrâneo (...), sou judeu e europeu e sou um cidadão do mundo. Como o mundo hoje é muito pequeno, eu, este que escreve isto agora, começo dizendo que sou primeiro um cidadão do mundo (...) e só depois sou deste lugar e desta religião ou daquela ou de nenhuma. Sou da pátria estrangeira, a minha mesma, esta aqui, esta daqui; um mesmo caos nos gerou a todos e minha identidade é esse caos. A identidade não é monolítica, nem ninguém pode pretender exercer o monopólio da identidade, tão útil para o governante e no entanto tão risível e que torna risíveis, e sempre trágicos, os esforços para instituir políticas e secretarias da identidade e da identidade nacional (COELHO, 2017b).

.....

*** Djalma Thürler**

Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Universidade Federal da Bahia - CULT/UFBA. Salvador, Brasil

Resumen de ponencia

ARTE E MATERNIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE

*Marina Bortoluz Polidoro

Esta comunicação tem como ponto de partida a instalação "This is what a mother looks like" (Isso é como uma mãe se parece) da artista brasileira Cecilia Cavaliere para refletir sobre a construção e reconhecimento da própria identidade na maternidade. A instalação de 2017 consiste em um vídeo de 20'40" projetado sobre um espelho de 1,5mx1,5m partido e lixado. A imagem que se vê no vídeo é uma vista de topo da ação da artista abaixada lixando o espelho e sua filha pequena que também age sobre o espelho com luvas e lixas, perambula distraída ao redor do espelho, sobe nas costas da mãe - exige atenção, demanda contato físico e, para usar uma expressão da própria artista no seu relato, infiltra-se em todos os espaços. E a mãe, mesmo com o peso da criança, continua trabalhando, lixando, tornando o espelho cada vez mais opaco, impossibilitado de devolver a imagem.

É interessante apontar que esse trabalho foi desenvolvido durante um programa de residência artística na Holanda, que recebe e apoia artistas emergentes que também são mães, a Mothers in Arts Residency (<http://www.mothersinarts.com/>).

A relação com o trabalho e a divisão do seu tempo entre o cuidado de uma criança pequena e a dedicação ao trabalho em arte são, como em qualquer outra área, dignas de atenção pela sobrecarga de papéis assumidos pelas mães trabalhadoras. No sistema das artes há ainda um agravante pela ideia de que o processo de criação não pode ser perturbado ou interrompido, ainda mais por questões mundanas como os cuidados com a casa ou a família. Como exemplo disso, pode-se pensar no trabalho "As vantagens de ser uma artista mulher" do grupo de artistas feministas norte-americanas Guerrilla Girls como (1985). O pôster lista com ironia as tais vantagens, entre as quais está: "Ter a oportunidade de escolher sua carreira ou a maternidade". O feminismo impactou a arte nos anos 1970, aparecendo tanto no trabalho de artistas mulheres quanto nas críticas, enfatizando os dados sobre a baixa inserção das mulheres no sistema das artes. Nesse contexto um número significativo de artistas problematizam a divisão entre público e privado - e a dominação da primeira esfera pelos homens deixando as mulheres relegadas à segunda - passando a enfatizar o quanto de político há na valorização do privado, da identidade e da experiência pessoal. Das formas adotadas pelas artistas, destacam-se o lugar do corpo da artista como questão central em performances e também a temática da invisibilidade do trabalho doméstico cuja responsabilidade recai prioritariamente sobre as mulheres (dentre as atribuições domésticas está a maternidade e o cuidado com os filhos). Vê-se desde então artistas embaralhando essas esferas, borrando as fronteiras e apresentando o trabalho invisível como arte.

Aqui vale mencionar o trabalho fundador de Mary Kelly, "Post-Partum Document" (1973-79) no qual a artista documenta a relação diária com o filho no período de seis

anos. Este trabalho teve importante influência no desenvolvimento da arte conceitual, não usa diretamente a imagem da artista ou a da criança, mas sim um número imenso de documentos gerados pela mãe a respeito do filho e seu desenvolvimento, mais especificamente sobre o processo de sociabilização. Declaradamente informada pelo feminismo e pela psicanálise lacaniana, a artista faz o registro do funcionamento das funções fisiológicas até que fosse possível registrar palavras, desenhos e sinais de autoconsciência. O projeto foi originalmente concebido como instalação e publicado em livro em 1983. No início da introdução a artista anuncia que o processo de sociabilização que ocorre nos anos iniciais da criança não se trata apenas da formação da futura personalidade dela, mas também da mãe, moldada pela divisão sexual do trabalho.

Uma distância significativa separa as duas artistas, no tempo, no espaço e nas poéticas, nem o feminismo nem a maternidade são os mesmos em 2010 ou 1970, nos Estados Unidos ou no Brasil. Ainda assim, podemos ver que dialogam, entre outras artistas, ao problematizar o lugar a ser ocupado no sistema das artes pelas artistas mulheres e sobretudo pelas artistas mães. A discussão da imagem, da representação do corpo feminino que serviu e ainda serve tanto à história da arte, seja sexualizado ou pudico, frequentemente idealizado, dá lugar para a ação. Voltando ao trabalho de Cavalieri, onde a sua ação debruçada sobre o espelho o embaça e atrapalha a visibilidade ajuda a pensar o processo de reconhecimento de si, para além dos estereótipos das diferentes visões da maternidade.

.....

*** Marina Bortoluz Polidoro**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS. Porto Alegre, Brasil

Resumen de ponencia

ARTE E POLÍTICA: A QUESTÃO DO ENGAJAMENTO ARTÍSTICO

*Antonio Da Silva Câmara

*Bruno Bispo

*Caroline De Araújo Lima

A discussão sobre a relação arte e política pode ser realizada sobre diversos prismas, dos quais escolhemos dois para abordar nesse debate, quais sejam: o conteúdo político intrínseco à obra de arte escolhido conscientemente, ou seja, a arte engajada; e, por outro lado, a influência externa das lutas políticas sobre a obra de arte, de modo independente da consciência de seu produtor. Estes dois elementos apontados não inviabilizam a autonomia relativa da obra de arte, porém indicam, ainda que não esgotem, a ação da política sobre a criação artística. No primeiro caso, lembraremos a arte política de Brecht, tão bem analisada por Benjamin (1985) e Adorno (2008), compromissada com a perspectiva crítica da sociedade burguesa e o sonho de uma sociedade socialista. Para Benjamin, com o teatro épico, tal artista revolucionou a forma e o conteúdo da arte teatral; já Adorno, reconhece a mudança formal, mas compreende que há limitações no engajamento político que empobrece a obra de Brecht quanto ao conteúdo. Tendo em vista uma arte engajada numa perspectiva da ordem, sem dúvida, o exemplo mais emblemático é a da cineasta Leni Riefenstahl, que direcionou seu talento para a glorificação do nazismo.

No caso do Brasil e da América latina, o engajamento consciente produziu obras vinculadas à luta pela emancipação social, com forte carga emocional, inovação formal, com limitação técnica e, certamente, problemáticas por apostarem na arte como sendo em si mesma ação revolucionária. Quanto ao segundo aspecto citado sobre a política na arte, parece-nos que este perpassa todas as obras de arte independente da consciência de seus produtores, ao longo da revolução russa, Trotsky (1979) contrapôs-se ao movimento de criação de uma arte dita proletária, percebendo que mesmo artistas conservadores, vinculados à velha ordem sofreriam impactos da revolução e absorveriam ao longo de suas vidas as inovações e conteúdos da luta emancipatória, logo os artistas deveriam ser plenamente livres para a escolha do percurso de sua criação. A política encontraria lugar em todas as obras artísticas, enquanto consequência da própria inserção do artista na sociedade. Contra essa segunda dimensão, no século XX, artistas e intelectuais chegaram a defender uma arte pela arte, longe de injunções políticas, e até Marcuse (1986) enquanto pesquisador vinculado à teoria crítica advogou, a partir de certo momento, uma absoluta autonomia da arte. A defesa dos artistas quanto à incursão forçada da política no interior da arte levou a essa defesa extremada de uma arte que deveria pôr-se acima das contradições sociais e das injunções de correntes políticas, no entanto, também esta posição era, em última instância de ordem política.

Nessa perspectiva, uma série de cineastas da América Latina, sob influência das

revoluções cubana e vietnamita e pelas lutas de independência em África, propuseram uma maior vinculação entre cinema e política, houve então o chamado Novo Cinema Latinoamericano (NCL).

Em 1969 Octávio Gentino e Fernando E. Solanas publicaram o manifesto “Hacia un tercer cine”, onde afirmavam que: “Una situación histórica nueva a un hombre nuevo naciendo a través de la lucha antimperialista demandaban también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas”. O texto pretendia fomentar uma cultura subversiva, que preparasse o terreno para um processo revolucionário; convocar intelectuais a tomar lugar nas trincheiras do mundo, buscando uma “descolonização” das formas de pensar. Aí, descobrir e inventar fariam parte do mesmo movimento, uma junção entre intelecto, estética e prática, que promovesse uma nova universalidade que não emudecesse a voz dos “condenados da terra”. A emancipação não seria um referencial abstrato, mas, na visão compartilhada por muitos à época, um projeto em transcurso. Uma terceira via seria resposta a duas cinematografias produzidas em países desenvolvidos: de um lado, os cineastas criticavam a indústria de Hollywood; de outro, recusavam as propostas discutidas na Cahiers du Cinéma. Para os cinemanovistas, nem o cinema como mercadoria, nem o cinema de autor dariam conta das tarefas colocadas aos intelectuais dos países neocolonizados: seria necessário o terceiro cinema.

Em “Eztetyka da Fome”, de 1965, Glauber Rocha aponta para a potência expressiva da necessidade: “A fome latina (...) é o nervo de sua própria sociedade. (...) nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.”, esse potencial crítico e criativo causado pela fome foi herdado por Glauber da antropofagia oswaldiana; para o cineasta: “(?) antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político”. Ele assim propõe o seu cinema no plano da práxis política, que encarnaria em si o aspecto da violência do oprimido contra o opressor.

Segundo ele: “uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária (...). Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo”. Além destes, nomes como S. Álvarez, F. Birri, L. Hirzman, Mario Handler, entre outros, produziram filmes engajados que além de se colocarem como obras de arte expressivas se propunham a influenciar politicamente sua época.

Enquanto o cinema novo era analisado como expressão política, a pornochanchada foi um gênero por muito tempo desprezado, inclusive pelos cinemanovistas. No Brasil sob a Ditadura Militar, a ideia de progresso somado à propaganda militar construiu uma narrativa de que se vivia um período de prosperidade econômica. Nesse contexto, a indústria cultural se expandiu e o cinema se destacou, aproveitando-se das leis de incentivo à cultura nacional, recebendo subvenção e financiamento para as produções. No ano de 1973, a EMBRAFILMES iniciou seu programa de co-produção, tornando o Brasil o maior produtor de cinematográfico latino-americano do período.

Uma empresa estatal num governo militar, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura, garantiu expansão do cinema no país, entretanto, não havia liberdade criativa, filmes que criticassem o regime ou considerados subversivos eram censurados e descartados. Aqui, as pornochanchadas ganharam espaço e subsídio da EMBRAFILME, apesar de não agradar os censores, os filmes não foram considerados subversivos, mas sim de reafirmação de valores por conta de suas temáticas machistas e banalização do

corpo feminino.

Para Sales Filho (1995), necessitamos analisar esses filmes numa perspectiva política, pois essas obras, apesar de não serem consideradas subversivas elas são transgressoras e caracterizam a identidade brasileira, rompe com “os bons costumes”, desvela corpos e desejos, de forma libertária fala de sexo, nudez e sexualidade, e, se banalizou os corpos femininos também evidenciou os desejos das mulheres e o seu empoderamento.

O gênero da pornochanchada contribuiu para reposicionar o olhar sobre o feminino (female gaze) diante das representações construídas no cinema. Para Levy (2010), o olhar do cinema foi por muito tempo masculino, por sempre ter sido hegemonizado por homens. Historicamente o cinema marginalizou as mulheres, pois na divisão social do trabalho foram consideradas mão de obra barata e responsáveis pelos serviços domésticos. O cinema era o espaço da técnica e da tecnologia avançada, dos engenheiros, químicos e físicos, da mão de obra especializada: dos homens.

O cinema, a partir de sua massificação, colocou sobre a mulher de forma consubstanciada a cultura patriarcal. De acordo com a autora, citando o cinema hollywoodiano, a mulher aparece como imagem e o homem como dono do olhar.

Fundamenta tais afirmações em Mulvey (1975), que a partir dos estudos da psicanálise, a produção cinematográfica tem como base o falocentrismo, o que atribuiu à mulher a condição de vítima, daquela que busca o falo, numa cultura patriarcal a imagem da mulher associa-se ao maternal ou do sujeito incompleto.

Diante disso, compreendemos porque a censura não compreendia as pornochanchadas como obras subversivas, já que elas reforçavam a virilidade masculina e o lugar da mulher na sociedade brasileira.

Mas, esse mesmo gênero trouxe um outro olhar sobre as mulheres, no filme “As Cangaceiras Eróticas” (1974), há mulheres que pegam em armas, lutam e são sexualmente livres, escolhem seus parceiros e impõem seus desejos aos homens. A película inicia mostrando um pouco do cotidiano do bando de cangaceiros, dançando, jogando e bebendo, segue-se a tocaia das Volantes que avançam contra os cangaceiros, matando a principal liderança, um dos cangaceiros feridos (Tio Toneco), consegue fugir e corre atrás de duas crianças: Jasmim e Deo (Débora). Deo pede para vingar o pai morto (Cangaceiro Quirino Leão) pela Volante, Mas Toneco diz que ela não pode: “Você é valente, mas nasceu menina. Não é macho”. A trama se desenvolve na busca de Deo e Jasmim por vingança, mostrando um bando de cangaceiras empoderadas. Assim, mesmo não havendo um engajamento explícito, não podemos desprezar o valor político das pornochanchadas no debate sobre arte e política.

Pretendemos assim trazer à baila o debate teórico sobre arte e política, contrapondo cinematografias engajadas e não engajadas produzidas durante as décadas de 1960 e 1970 na América Latina.

ADORNO, Theodor W. ☐ Teoria Estética. Edições 70. Lisboa. 2008

BENJAMIN, W.J. Obras Escolhidas. Editora Brasiliense. São Paulo. 1985

GENTINO, Octavio e SOLANAS, Fernando. “Hacia un tercer cine”. in: Tricontinental 13. Havana, 1969

LEVY, Joanie. Female Gaze e a narrativa cinematográfica. In: Anais XII Congresso de Ciências da Comunicação região Centro-oeste. Goiânia, Maio 2010

MARCUSE, A Dimensão Estética. Martins Fontes. S.P. 1986

ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Cosac Naify, 2004

SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão
In: Comunicação e Educação, São Paulo, 31:67 a 70, mai/aqo. 1995
TROTSKI, L. D. Questões de Modo de Vida. Editora Antídoto

.....

*** Antonio Da Silva Câmara**

Universidade Federal da Bahia - UFBA. Salvador, Brasil

*** Bruno Bispo**

Universidade Estadual da Bahia - UNEB. Eunápolis, Brasil

*** Caroline De Araújo Lima**

Universidade Estadual da Bahia - UNEB. Eunápolis, Brasil

Resumen de ponencia

CANÇÃO DE SUCESSO E RAZÃO NEOLIBERAL

*Lucas Jardim

Nenhum outro produto da indústria cultural parece ser hoje tão presente na vida cotidiana quanto a música, e a forma musical hegemônica é a canção de sucesso. A canção de sucesso, mais que uma forma musical ou um produto comercial, constitui um problema social e sociológico: em torno das gravações, situam-se os discursos, as instituições, os espaços, as leis e mecanismos de controle autoral, os rituais característicos da indústria cultural, as formulações que os agentes envolvidos fazem de tudo isso. A canção de sucesso é, portanto, um dispositivo moderno que se radicalizou e se generalizou sob as condições do capitalismo neoliberal.

Buscando apreender características deste tempo histórico, este trabalho visa investigar as transformações sociais das últimas décadas: tomando como hipótese que a canção de sucesso é um objeto privilegiado para se pensar estas mudanças, trata-se de compor um quadro teórico para se pensar sociologicamente esta problemática. Assim, considerando o processo de produção de canções como um processo de produção ideológica, podemos centrar a análise nas condições de produção de uma modalidade cultural específica, na qual já estaria contida a produção de seus respectivos consumidores, entendendo que as mensagens produzidas e veiculadas pelos meios de comunicação podem analisadas enquanto componentes ideológicos de um sistema de produção cultural. A questão de fundo do tratamento histórico do objeto é a maneira como a indústria cultural se renova, mantendo sua estrutura de dominação: amplia seu alcance, altera suas estratégias, seus temas prioritários, suas “preocupações”, contempla demandas que surgem, e segue estabelecendo limites do que é aceitável e do que não deve ser ouvido. O objetivo da análise aqui realizada é buscar diferenciar as estratégias presentes na indústria cultural em seu modelo, por assim dizer, clássico, daquelas que mobilizam os artistas, produtores e consumidores da indústria cultural sob o neoliberalismo.

O problema da música popular, comercial, gravada, nos termos colocados aqui, suscita a hipótese: se, delimitado um período histórico, é possível analisar a forma que a ideologia toma neste período através de produtos específicos que cristalizam na gravação ideias ou experiências de seu tempo; recortando diferentes períodos históricos para a análise, é possível revelar também a forma com que a mudança social pressupõe uma necessidade de modernização da aparência social (ou seja, uma modernização que é, também, ideológica). Dessa maneira, a história da canção de sucesso contém em seu desenvolvimento um elemento estático, isto é, a manutenção de um padrão cultural – a canção de três minutos – que garante uma aparência de continuidade ou imobilidade; por outro lado, possui um elemento dinâmico, implícito na própria obsolescência do produto cultural, que gera diferentes aparências sociais ao longo do tempo. No repertório da música popular, isto pode ser observado, por exemplo, naquelas canções que atravessam o tempo, permanecendo conhecidas e sendo regravadas (com diferentes arranjos e interpretações) em momentos históricos

diferentes; ou ainda, e sobretudo, na forma com que algumas narrativas temáticas e padrões musicais são reelaborados em canções diferentes, mas que guardam elementos comuns entre si.

Assim, podemos pensar a canção de sucesso como produto expressivo da contradição entre mudança e permanência: o que faz sucesso, o que tem apelo com o público, a forma como os temas são tratados; estes são elementos que possuem continuidades e rupturas. Com o desenvolvimento da técnica, mudaram também os ritmos mais ouvidos, os gêneros musicais, os segmentos de mercado. A forma como a música circula, por sua vez, cristaliza repertórios, cancioneiros, que também se modificam ao longo do tempo. Em cada período histórico, algumas referências anteriores são reelaboradas e reincorporadas ao repertório, outras são descartadas ou esquecidas. A questão central é: mudando a sociedade, mudam também as formas da sociedade elaborar as representações de si mesma; transforma-se a aparência, a ideologia. Contudo, são conservados elementos ideológicos fundamentais, como na mudança social são conservados traços estruturais da sociedade. Uma análise deste movimento na música popular pode captar nuances deste processo e assim oferecer uma abordagem relevante para o tratamento da questão das formas de subjetividade que são fabricadas sob as condições do capitalismo neoliberal, considerando que compositores e intérpretes imprimem em suas gravações experiências sociais historicamente determinadas.

As mudanças na forma de se comercializar música gravada nas últimas duas décadas não somente incorporaram as tecnologias digitais e terceirizaram os riscos e investimentos iniciais para o artista, mas as transformações nesta estrutura implicaram também transformações musicais e de conteúdo das gravações. Os hits de hoje têm de se vender de uma maneira muito mais competitiva, e por isso a afirmação performática do artista em uma “assinatura sonora” é, mais que nunca, imprescindível para o sucesso no mercado. A distinção que o artista busca deve ser combinada com a familiaridade dos padrões; os hits não possuem tempo para cativar o ouvinte, dado que as modernas formas de audição tendem a ser cada vez mais fragmentadas e velozes. Por isso, há um imperativo de uma “eficácia” musical, isto é, a presença de elementos de composição, de sonoridade, de arranjo e de letra que se apresentem para o ouvinte como estruturas reconhecíveis e identificáveis, e ainda assim, como uma novidade.

.....

* Lucas Jardim

Faculdade de Ciências e Letras-Unesp. Campus de Araraquara. Universidade Estadual Paulista - FCL/CAr. Araraquara, SP, Brasil

Resumen de ponencia

CINEMA E EXPERIÊNCIA SOCIAL: O HORROR E A MODERNIDADE NO BRASIL

*Ícaro Yure Freire De Andrade

O presente artigo tem como objetivo analisar a relação entre a produção cinematográfica nacional e o processo de modernidade e modernização brasileiro. A partir da associação entre temas pictóricos apresentados nos filmes que completam a trilogia dirigida por José Mojica Marins - "À meia-noite levarei sua alma" (1964), "Esta noite encarnarei no teu cadáver" (1966) e "Encarnação do demônio" (2008) - e da realidade social em que foram produzidos, temos como objetivo compreender o cinema enquanto espaço onde os problemas e limites dos próprios processos sociais são projetados e corporificados.

Entendemos dessa forma que o medo ou as ansiedades sociais são o combustível que compõem a produção do cinema de horror, assim como este gênero cinematográfico possui um sentido social que é ignorado pelo lugar de marginalidade que o mesmo ocupa na produção cultural mais geral. Ignoraremos aqui explicações simplistas em que este fenômeno social à respeito do cinema de horror é explicado mecanicamente enquanto simples demanda de mercado, uma vez que tais explicações assumem um caráter eminentemente ideológico, reproduzindo assim relações de poder próprias ao campo artístico.

A indústria cultural terá centralidade em tal análise e será entendida neste trabalho não apenas enquanto o lugar na cultura onde bens culturais ou artefatos culturais são produzidos, mas principalmente como espaço onde normas, valores e sentidos sociais são produzidos e reproduzidos assim como socializados de forma mais intensa (CAMARGO, 2006). As dimensões ideológicas assumidas por tais produtos culturais também entram como objeto da análise aqui proposta, pois compreendemos a tentativa de ofuscamento das contradições sociais nestes produtos culturais emergidos da indústria cultural. Entendemos por ideologia aqui a tentativa de ou a conciliação de tensões e contradições sociais em uma ordem imaginária que são socialmente inconciliáveis (JAMESON, 1989).

Dessa maneira o horror não será encarado unicamente enquanto recurso estético, mas também enquanto linguagem - no trabalho em questão cinematográfica - dotada de um sentido político explicitamente político (FOUCAULT, 2001). Procuraremos entender a partir disso a relação entre os valores universalizáveis do projeto da modernidade e a maneira como estes foram instituídos na modernidade brasileira. Entendemos que as formas sejam alegóricas ou de representação da realidade que são apresentados nos filmes aqui analisados podem nos fornecer dados que nos permitam entender de forma mais elaborada o processo tipicamente moderno próprio a experiência social nacional.

Metodologicamente utilizaremos a sociologia do cinema cunhada por Siegfried Kracauer (1988), por nos permitir localizar e estabelecer a relação entre produtos

cinematográficos e valores sociais. Além de nos possibilitar a construção de uma análise sociológica que possua uma dimensão histórica, fazendo com que os filmes sejam entendidos enquanto índices históricos impressos (HANSEN, 2009). Como também essa sociologia do cinema nos permitirá fazer a conexão entre valores sociais e produção cinematográfica, permitindo que possamos perceber os contornos morais apresentados em tais obras, assim como a partir dessa dimensão histórica entender os dilemas e ansiedades que ali são representados.

O recorte temporal em que estes filmes foram produzidos influem diretamente no conteúdo dos mesmos, por mais que a forma do horror seja mantida de uma maneira geral. Por isso o horror aqui entendido como os elementos que compõem tais obras - apresentado nas três obras analisadas nos servirão como fontes para compreender os momentos históricos em que foram produzidas. Os três filmes apesar de fazerem parte de uma trilogia e serem dirigidos e escritos pelo mesmo autor - José Mojica Marins - possuem maneiras distintas de construir suas imagens de terror, deixando bastante evidente as mudanças tanto estruturais como em termos de valores operadas na sociedade brasileira durante os processos sociais próprios a modernidade.

.....

* Ícaro Yure Freire De Andrade

Universidade Federal da Paraíba - Campus I UFPB. João Pessoa, Brasil

Resumen de ponencia

CULTURA Y ESTADO ANTES DE LAS POLITICAS CULTURALES: ACERCAMIENTOS Y CUESTIONES

*Anderson Albérico Ferreira

Actualmente es muy común relacionar los campos político y cultural de forma naturalizada, tanto en los debates académicos como en aquellos trabados en cúpulas gubernamentales, que visan construir y viabilizar una agenda y un conjunto de proyectos y acciones dirigidos al sector cultural debido sus dimensiones de desarrollo económico y social. Todavía, el esfuerzo de pensar la cultura bajo la mirada de la gestión pública, o más allá de eso, el pensar la cultura en su concepción científica o social, nos impulsa a depararnos con las tensiones y problemáticas del término, sobre todo aquellas originarias del gran vacío epistemológico y de los espectros de la polisemia que asombran el concepto. Tal palabra presentase como un cajón teórico, de gran amplitud epistemológica y sede de un vívido debate. Sin embargo, la reflexión desarrollada hoy tiene en vista más la cultura como campo no como concepto, quizás por cuenta de las discontinuidades resultantes del rápido proceso de construcción teórica de las recién constituidas Ciencias Sociales en el siglo XIX. Por ello las políticas culturales contemporáneas son desafíos tanto a los gestores públicos como a los agentes culturales debido a esa multiplicidad de concepciones acerca del término. Teniendo en cuenta lo expuesto, la reflexión sobre el sociogénesis de cultura, como concepto social y científico, mismo que sea difícil y arenoso, es imperativa, especialmente para comprender el momento que el Estado pasa a relacionarse cada vez más directamente con el campo cultural. En este sentido, pretendemos con este trabajo, reflejar y hacer una revisión bibliográfica acerca del socio génesis de la idea y los conceptos de cultura desarrollados a partir del Siglo de las Luces hasta el concepto creado por las Ciencias Sociales en el XIX. Entendemos que es a partir dese momento, que el vocablo pasa a ganar cada vez más protagonismo en los estudios, en las dinámicas sociales y en las discusiones políticas oficiales y no oficiales. El objetivo es comprender las cuestiones sociopolíticas que estaban ubicadas en ese proceso, pues como Denys Cuhe apunta, las luchas epistemológicas, o sea de definición, en realidad son luchas sociales, y esos sentidos e ideas presentan cuestiones y matices sociales fundamentales. Puesto ello, entendemos que la cultura es una construcción sociopolítica, así como, la política es una construcción cultural. En este sentido, al paso que cultura como término va a desarrollar un proceso de construcción y desconstrucción epistemológica, la idea de Estado, así como las aspiraciones políticas desde el XVIII, va cambiar de manera muy visible. Como resultado de ese proceso, el Estado Moderno surge como una institución social que, en sus aspiraciones ideológicas y prácticas de “universalidad” en que los intereses individuales deberían ser sobrepujados por las necesidades colectivas, de la nación abre espacio para pensar el campo cultural de forma cada vez más planificada, en comparación a otros momentos de la historia. Así, podemos concluir que la relación

Estado cultura empieza a ir más allá de las diversas formas de mecenazgo. La cultura y el arte pasan a desempeñar una tarea central en la conformación de las identidades, así como, en la legitimación de los estados nacionales, como exponen Xan Bouzada y Walter Benjamin.

Acerca del trayecto metodológico, nuestro estudio es basado en la concepción de las ciencias Humanas y Sociales. Tiene el objetivo de desarrollar una comprensión y reflexión más amplia del fenómeno estudiado, sobretudo acerca del contexto en el cual ocurre y que es parte. En efecto, utilizaremos el abordaje cualitativa de los datos colectados, o sea de la literatura científica. Puesto que la pesquisa cualitativa evoca el ejercicio de comprensión de los fenómenos que están siendo estudiados, a partir también, de las diferentes perspectivas de sus partícipes – tal como entes, sectores y grupos sociales –, buscamos en este trabajo exponer un análisis que tiene como cerner el Estado moderno europeo. Mejor dicho, en la relación del Estado y cultura, que fue puesta en práctica antes de las experiencias, en el periodo fundacional de las políticas culturales, de Segunda República Española, de Inglaterra y de Francia, como expone Xan Bouzada.

.....

*** Anderson Albérico Ferreira**

Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro IFRJ. Rio de Janeiro, Brasil

Resumen de ponencia

DA INDÚSTRIA DO MEDO AO PALANQUE: DESDOBRAMENTOS DO DISCURSO DE ÓDIO NO CENÁRIO POLÍTICO DA CIDADE DE VITÓRIA DA CONQUISTA, INTERIOR DO NORDESTE BRASILEIRO.

*Aline Ferraz Santos Gusmão

*Erick De Sousa Silveira

*Luciano De Oliveira Souza Tourinho

O propósito deste artigo é de averiguar como o discurso pode viabilizar um processo progressivo de desconscientização cominando na alienação coletiva, de modo a interferir diretamente na realidade diária dos cidadãos de uma cidade de porte médio, em sua conjuntura política, econômica e até mesmo jurídica. A partir da análise quanto ao intradiscurso, podemos observar como a “indústria do medo” consegue se consolidar de modo a contaminar o habitus de uma dada localidade e sua respectiva cultura política. Expressão esta, advinda do conceito frankfurtiano de “indústria cultural” de Adorno e Horkheimer, e também do conceito de “sociedade do espetáculo” de Debord, pois a partir dos mesmos, faz-se possível uma análise dos entraves presentes no sistema capitalista que impedem a emancipação humana a partir do poder simbólico midiático.

Cabe salientar que apesar de Guy Debord em sua obra Sociedade do Espectáculo enfatizar o apelo iconográfico, ou seja, visual, podemos observar que a espetacularização do direito penal e suas respectivas punições podem ocorrer independentemente de apelo sensível aos olhos. Portanto, por analogia, observamos que enquanto Debord observa uma interdependência entre o acúmulo de capital e de imagens, para manutenção do sistema capitalista, podemos observar também essa relação por diversas vias, sendo assim audiovisual, e não apenas visual. Inclusive, a partir da concepção de marketing, os recursos midiáticos dependem das mais variadas vias de informação. O recurso auditivo, ao contrário do visual, acaba por compor uma relação de onipresença, pois não é tão facilmente identificada sua autoria. Desta forma, é comprovadamente possível a utilização de recursos sonoros como instrumentos de exercício de poder e de dominação social.

Metodologicamente, fez-se necessário um recorte a apenas um veículo de informação, o rádio. Tal escolha acaba por evidenciar que apesar de aparentemente obsoleto diante das novas mídias digitais graças à corrida tecnológica, as ondas de rádio são um instrumento midiático como qualquer outro, e como tal surte influência direta no processo de formação de uma dada comunidade.

Como a radiodifusão é um campo muito extenso, o objeto de pesquisa passou por um sub-recorte minucioso se restringindo a apenas uma emissora cuja escolha não foi casuística, mas sim observada a ligação direta do atual prefeito da cidade deveras renomado locutor de rádio por 45 anos dos 48 de carreira na tradicional Rádio Clube.

Além dessa emissora ser preponderante para o lançamento da candidatura de membros do poder executivo do município de Vitória da Conquista, é conhecida pelos boletins policiais, carregados de discurso de ódio. Os referidos boletins ocorrem em horário nobre e são repletos de notícias de supostos crimes, a fim de provocar um clima de insegurança na população conquistense. Curiosamente os intervalos comerciais dos boletins são patrocinados por empresas de segurança e monitoramento privadas.

Sabe-se que para que uma determinada prática delituosa seja passiva de sanção, é necessário ao mínimo saber a autoria, e se o acusado teve culpa dos fatos, além de se fazer necessária a individualização da pena. Nesse espaço, tem-se por imperiosa a análise de instrumentos capazes e suficientes à mensuração de contextos sociais relativos às vulnerabilidades, como forma de balizar uma resposta jurídica justa ao conflito de natureza penal. Observa-se, no entanto, que as diversas vulnerabilidades sociais deslocam sujeitos por elas alcançadas para o centro das atenções do poder punitivo estatal, estabelecendo um nítido cenário de seletividade penal e espetacularização. Como resultado, o juízo de censura ou reprovabilidade, se afasta da análise da conduta, no sentido de punir de forma mais gravosa determinados grupos que, em uma perspectiva histórica, foram vitimados e subjugados por uma lógica de dominação de classes e interesses, alimentado pelo desejo nítido de vingança.

Portanto, faz-se necessário desmiuçar como determinados discursos conservadores como enrijecimento de penas, criminalização da esquerda, armamento da população, fortalecimento das forças armadas, conseguem em nome da retomada da ordem pública e da moral, ganhar vasto terreno numa garantia corrompida de liberdade de expressão e por fim, ocupar as cadeiras públicas a custo de medo.

.....

*** Aline Ferraz Santos Gusmão**

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Vitória da Conquista, Brasil

*** Erick De Sousa Silveira**

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Vitória da Conquista, Brasil

*** Luciano De Oliveira Souza Tourinho**

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Vitória da Conquista, Brasil

Resumen de ponencia

EL GALPÓN EN EL EXILIO MEXICANO: TEATRALIDADES DE LA DENUNCIA Y LA MEMORIA

*Roxana Margarita Díaz Castellanos

La exposición está basada en la investigación “La presencia de Uruguay en México a través de El Galpón (1976-1984)” donde se analizan los cambios que tuvieron lugar en el conjunto de teatro independiente uruguayo “El Galpón” a raíz del exilio de varios de sus integrantes a México, como consecuencia de la política represiva de la dictadura cívico- militar instaurada en las décadas de 1970- 1980.

La compañía de teatro, ha tenido una presencia muy importante en la escena artística uruguaya, incluso en la actualidad. Desde sus inicios fue una pieza medular del movimiento de teatro independiente uruguayo, una de las expresiones más notables de la historia cultural del siglo XX, caracterizada por la búsqueda de un espectador “popular”, por el contenido social de sus puestas en escena, por la libertad creativa, por su postura crítica y por la organización autogestiva, al margen del teatro oficial y las políticas estatales.

Durante la primera mitad del siglo XX, Montevideo, la capital, se había caracterizado por su gran florecimiento cultural. Sin embargo, el curso de este cauce fue interrumpido con el establecimiento de la dictadura militar en 1973 y la puesta en práctica de sus políticas represivas, que se encargaron de aniquilar toda expresión catalogada como “subversiva”. Fueron reprimidos los movimientos sociales y sus activistas torturados y desaparecidos sistemáticamente de la vida política del país. Se desmantelaron, además, manifestaciones culturales y artísticas, entre ellas el teatro. En esta sintonía varios de los integrantes de “El Galpón” fueron interrogados y encarcelados; se les prohibió ejercer su profesión: actuar, escribir, dirigir o establecer cualquier contacto con organismos culturales del país; y por si fuera poco, fueron despojados de su inmobiliario y herramientas de trabajo. Por consiguiente, la gran mayoría del grupo decidió partir de Uruguay y tomar como ruta el exilio a varios países de América Latina, principalmente a México.

En el derrotero de la compañía en el exilio 1976- 1984, periodo en el que por un lado, la dictadura decreta la disolución de la compañía e introduce medidas represoras en su contra, y por otro, vivencia el llamado “retorno democrático”, se pone especial atención en los cambios que ocurrieron al interior de la compañía, esto es, en el nivel orgánico de la institución, en la readaptación de sus políticas teatrales, en las variables de su proyección artística, en sus estrategias de acción escénicas, ideológicas y políticas; así como en la asimilación de condiciones simbólicas, geográficas, culturales e históricas heterogéneas.

En otras palabras, no sólo se describen los rasgos más sobresalientes del grupo y su contextualización histórica antes de la dictadura y durante el exilio, sino que también se establecen sus relaciones con las dimensiones institucional, cultural e ideológica de aquella realidad social.

Cabe señalar que la perspectiva analítica de la investigación se auxilia del método histórico, enriquecido por la historia del tiempo presente, que más que ser entendida como un periodo específico, aborda el estudio de aquellos acontecimientos que por su cercanía en el tiempo, no han dejado de producir sus efectos. A la par, se apoya de la historia cultural, aquella que se vale del plano simbólico y subjetivo para interpretar la experiencia histórica. En coincidencia con esta disciplina, la investigación busca poner en diálogo las manifestaciones estéticas y sensibles del grupo de teatro, con un periodo concreto de la historia de Uruguay y México.

Es importante aclarar que dada la escasez de investigaciones sobre “El Galpón” en el exilio mexicano, destaca el uso de fuentes de investigación primaria como la memoria documental escrita, memoria audiovisual y principalmente, evidencias orales que se obtuvieron a través de entrevistas aplicadas semi a profundidad a informantes clave, particularmente a varios integrantes del grupo uruguayo que experimentaron el exilio en México durante aquel periodo.

.....

*** Roxana Margarita Díaz Castellanos**

Universidad de Buenos Aires UBA. Capital Federal, Argentina

Resumen de ponencia

EL MAPUCHE WILliche EN LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES DEL TERRITORIO, DURANTE EL SIGLO XX: REPRESENTACIONES Y CONSECUENCIAS SOCIOPOLÍTICAS

*Martin Quintana

Desde el siglo XX, con la aparición de las tecnologías de registro y proyección de imágenes en movimiento, el indígena se ha constituido en un predilecto y “exótico objeto de consumo” (Carreño, 2007). De la mano primero de la antropología, y luego de la industria cultural en general, el cine y la televisión han ido de manera sostenida, configurando una cierta idea del indígena.

El estudio que se propone, se sitúa en una doble preocupación. Por una parte el foco de indagación son artefactos de la cultura audiovisual, pero por otra, se vincula a una reflexión problematizadora respecto del “uso” de los indígenas como objetos de representaciones audiovisuales. Dicho de otro modo, el problema de investigación se circunscribe en la interrogación de artefactos culturales audiovisuales y sus condiciones de producción y circulación, en la medida que estos vehiculan intencionalidades, que suponemos responden a programas estéticos e ideológicos sobre el indígena y sus condiciones de vida. No es por tanto interés de este estudio, una reflexión sobre el indígena en sí, es una investigación sobre aquellos que concibieron, produjeron y pusieron en circulación artefactos culturales audiovisuales cuyas narrativas se centran en la figura del indígena, y en particular, del pueblo mapuche williche.

Varias producciones audiovisuales del siglo XX, bastante desconocidas, fueron elaboradas a partir de la imagen de comunidades mapuche williche de la Fütawillimapu, territorio que en la cartografía occidental abarca desde el sur de la Región de La Araucanía hasta la Isla de Chiloé. Algunas de dichas piezas son posibles de visionar hoy, desde diversos sitios en internet, pero algunas otras son prácticamente inaccesibles, aunque sepamos de su existencia.

La Fundación Radio Escuela para el Desarrollo Rural, FREDER, ha sido una agencia de trabajo en la zona costera de provincia de Osorno desde hace más de cincuenta años. De la mano de la orden católica capuchina, han intervenido en dicho territorio con diversos programas de formación radioeducativa, sobre todo en los años 70 y 80, en dicho marco, es posible por ejemplo visualizar dos producciones que ejemplifican el tipo de material y sus potenciales valores investigativos:

“San Juan de la Costa” (blanco y negro, 9 minutos) es un registro documental que se inicia en Lafquenmapu, comuna de San Juan de la Costa, de autoría de Leonardo Kocking, realizado por el taller de cine de la Universidad de Chile, sede Osorno y Chile Films, en 1971. Muestra, además del entorno, una multitudinaria peregrinación religiosa, imágenes de prácticas agrícolas, intercambios en la feria de Rahue, entre

otros aspectos de la vida y cultura mapuche williche; el registro se construye desde un tono políticamente reivindicativo, enfatizando aspectos de la historia de abuso con los indígenas, sosteniendo así, un sentido de lucha social. Hay una crítica explícita a la política de Radio La Voz de la Costa, de entregar a las comunidades rurales de San Juan de la Costa, aparatos receptores de radio, con dial fijo. Ante esto, uno de los testimonios señala que tras la orden del cacique, se abrieron los receptores y se desbloquearon. “Manipulación de conciencia” señala un cartel que se inserta como título, en el documental. Radio la Voz de la Costa pertenece a la Fundación Radio Escuela para el Desarrollo Rural y FREDER.

“Blanca Azucena” (Color, 23 minutos) es un trabajo audiovisual producido y dirigido por David Benavente, video realizado en 1984, que protagonizan participantes del Programa PPH (Padres e Hijos) que ejecutara, por esos años el CIDE (Centro de Investigación y desarrollo de la Educación) y FREDER, en diversas localidades de la comuna de San Juan de la Costa. Mezcla documental y ficción, esta última asociada a la simulación de lo que fuera el programa PPH. El video se realiza desde un enfoque más bien laudatorio hacia el programa PPH y crítico hacia las autoridades locales de la época; da cuenta de las vicisitudes de un grupo de vecinos por avanzar en el desarrollo del programa, a pesar de la resistencia de autoridades locales y de algunos vecinos. El 1 de marzo de 1968 aparecía, dentro de la programación televisiva del canal Nederland II, publicitado en un periódico holandés, la exhibición de un documental: Plaats Voor Nieuwe Mensen. “El lugar para la nueva gente” podría traducirse el título. La historia (pese a que no dispongo de la traducción desde el holandés), narra el trabajo que desarrollan los recién llegados hermanos capuchinos a las comunidades indígenas de Quilacahuín (comuna de San Pablo, provincia de Osorno). ¿Qué interés podría tener la televisión holandesa por transmitir en señal abierta, en horario estelar este documental? ¿qué interés en producirlo? Son justamente estas interrogantes preliminares las que comienza a hilar el problema. Esta producción audiovisual sobre los mapuche williche no es la primera del siglo XX pero sí, probablemente es una de las más desconocida hasta ahora; tras una revisión de literatura específica no se ha encontrado registro de una potencial proyección pública en Chile, ni hay referencias de este material en los textos consultados (Mouesca, 1998; Mouesca, 2005; González, 2008; Liñeros, 2010).

El trabajo más antiguo corresponde, probablemente a inicios de los años 50. Armando Sandoval Rudolph, fue un pionero cineasta de Río Bueno, en esa década. Su producción fue restaurada en el 2010, con apoyo de Fondart. Una de sus producciones se sitúa también en el marco de los intereses de esta investigación:

“Lepún Aborígen” (Color, 11:04). Situado probablemente en la zona de Lago Ranco, este registro documental con narrativa laudatoria indianista, logra captar la intimidad de un ritual, que aunque no tiene data, debiera ser de la década de los años 50, pues es justamente esta década dónde Sandoval Rudolph circunscribe su producción, desde su empresa Cine Sur.

Es posible, además de los artefactos ya referenciados, mencionar otros: “Rogativas del pueblo huilliche” (Contreras y Alvarez Santullano, 1989); Rogativa Huilliche Lepun (Contreras y Alvarez Santullano, 1990); Abuelito Huenteao Creencia y Ritual. Una peregrinación a la casa del Abuelito Huenteao de Pucatrihue (Moulian y Valdés, 1999); Lepún de Pitiruco (Moulian y Valdés, 1999); Huilliche Ta Inchen (Forno, 2000).

Las imágenes siempre han estado presentes en la vida del ser humano. Son, de alguna

manera, inmanentes a éste tanto en su valor de producción como en su valor receptivo; desde la época de las primeras impresiones rupestres hasta la emergente y así llamada "era digital" todo un cúmulo de información, técnicas y teorías se han convocado para avanzar en la producción, comprensión e implicancias de ellas en la vida humana. Se intentará aquí, avanzar igualmente en dicha dirección, con una focalización en los sentidos que operan tras el registro y producción de discursos audiovisuales a propósito de la imagen mapuche williche. Tras estas producciones es posible dar cuenta de ciertos programas o intereses presentes en la sociedad desde la que son creadas (como discursos) y que además contribuye a recursivamente a producirlos. En este sentido, las imágenes adquieren valor a través del proceso social de acumulación, posesión, circulación, que permite una cierta práctica de legibilidad entendida como "formas de producción de conocimientos que devienen en el control, gobierno y la regulación de sujetos y territorios. Estas prácticas son vehiculizadas preferentemente por los grupos dominantes, no obstante, los sujetos subalternos también desarrollan prácticas de legibilidad como parte sus obstinadas formas de lucha, resistencia y negociación cotidiana de las relaciones de poder." (Nahuelpán, 2013).

Desde un punto de vista teórico, resulta pertinente una aproximación de doble entrada: por una lado situar el trabajo en la tradición de los estudios culturales, particularmente desde la mirada de Stuart Hall (2010), por cuanto es justamente la etnicidad uno de los campos que le ocupan. Hall, proporciona una definición y problematización directa sobre la idea de la representación, central para el estudio que se propone; dirá (2010) "La representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están en lugar de las cosas, o las representan". Operativamente identifica tres posibles tipos de representaciones: reflectiva, intencional y constructora (pág 447), categorías que eventualmente pueden ordenar el repertorio de representaciones que se logre develar en el corpus de trabajo.

Por otra parte, Bhabha (1994:92), desde una mirada postcolonial, aporta una reflexión interesante y provocadora respecto a la construcción de subjetividades, estereotipos y ambivalencias, señala "Mi lectura del discurso colonial sugiere que el punto de intervención debería pasar del reconocimiento rápido de imágenes como positivas o negativas, a una comprensión de los procesos de subjetivación hechos posibles (y plausibles) mediante el discurso estereotípico. Juzgar la imagen estereotípica sobre la base de una normatividad política previa es descartada, no desplazada, lo que sólo es posible al comprometerse con su efectividad: con el repertorio de posiciones de poder y resistencia, dominación y dependencia que construye al sujeto de la identificación colonial (tanto el colonizador como el colonizado)." Es en esta dirección, en la idea de poner en interrogación los modos en que se construyen ciertas imágenes a veces estereotípicas del sujeto mapuche williche, que el estudio postcolonial permitiría la contextualización en programas políticos mayores, a los meramente locales, y desde allí entonces, la posibilidad de construir una explicación que dé sentido a las elaboraciones narrativas de estudio.

.....

*** Martin Quintana**

Universidad de Los Lagos ULA. Osorno, Chile

Resumen de ponencia

ENTRE A NAVALHA NO BOLSO E O FEITIÇO DECENTE: UMA ANÁLISE SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA VADIAGEM EM WILSON BATISTA E NOEL ROSA

*Filipe Santos Baqueiro Cerqueira

O estilo musical que mais tarde ficou conhecido como samba, teve origem nas fazendas escravocratas no interior do Brasil. Na Bahia, os escravos organizavam-se para manter as suas tradições e consolar-se do trabalho árduo em que estavam submetidos em atividades frequentemente proibidas pelos fazendeiros, como as rodas de improviso e os terreiros de candomblé de função religiosa. Após a abolição da escravidão, houve uma intensa migração de negras e negros libertos (as) para Salvador e para o Rio de Janeiro; esse grande contingente de pessoas “livres” tinha a vadiagem como condição, não como mera opção. A partir das casas das “Tias” (normalmente filhas de escravas libertas vindas da Bahia), o samba passou a se organizar no Rio de Janeiro em conjunto com os sambas de roda e cultos religiosos africanos. Já em 1916, o samba “Pelo telefone”, foi patenteado pelo sambista e frequentador da casa da Tia Ciata, Donga, o que inaugura um novo período da relação entre os sambistas e as suas composições, o chamado de período do samba autoral.

Apesar da temática da vadiagem ser recorrente nas letras dos sambas desde a sua origem, será na década de 1930, a partir de uma “polêmica” envolvendo Noel Rosa e Wilson Batista, que essa discussão tomará corpo. Essa polêmica foi motivada por conta de uma dançarina da Lapa – Ceci – com quem ambos tinham uma relação amorosa -, e toma forma quando Noel Rosa responde ao samba de Wilson Batista “Lenço no pescoço”. A polêmica tem como elemento central a representação da vadiagem: por um lado, o personagem do malandro de Wilson Batista, associado a pequenos crimes e contravenções, que nega o trabalho, e exalta o ócio e o lazer em fazer samba; por outro, temos o personagem do boêmio, representado nos sambas de Noel Rosa, que ao exaltar a vadiagem e o ofício de sambista, deixa a crítica ao trabalho em segundo plano – o que não significa em nenhuma hipótese excluí-la. É importante ressaltar que apesar da diferenciação feita entre esses dois personagens, não há como demarcar de modo preciso a diferença entre eles, já que partem da representação de um conjunto de símbolos em comum, presentes na vadiagem; nesse sentido, seria mais acertado estabelecer um diálogo do que um antagonismo entre os compositores. Ademais, utilizaremos a categoria de vadiagem para compreender um conjunto de símbolos e significações que formava um determinado grupo de indivíduos que eram letra corrente nas composições dos sambistas, principalmente a partir da década de 30. Segundo Matos (1982), “trata-se (...) de um grupo relativamente restrito: o das classes baixas que habitam os morros e alguns bairros da cidade, e mais restritamente ainda, no grupo específico de semimarginais de toda ordem, sem trabalho constante, sem lugar bem definido no sistema social, a que se chamou de malandros”.

A discussão de composições musicais enquanto representação social da realidade, segundo Lukács (1982), é possível na medida em que a música é uma refiguração da realidade através das emoções e dos sentimentos do artista. Uma das categorias constitutivas fundamentais da música, e o que a diferencia das demais artes é a formação de uma mimese típica particular, pautada pela objetivação da vida interior do artista. Nesse sentido, o samba será compreendido através de seu elemento de autonomia relativa: embora essas composições musicais sejam uma objetivação do conteúdo social, elas apresentam autonomia relativa frente a essa realidade; ao mesmo tempo em que são produtos mediados das condições objetivas $\rightarrow$ sociais e históricas $\rightarrow$ trazem em seu conteúdo intraestético a capacidade de transcender as condições sócio históricas nas quais foram criadas. É fundamental a compreensão de que o culto à malandragem, tão presente nos sambas das décadas de 1920/30, vinham da percepção, no Brasil da Primeira República, de que as elites não trabalhavam, acentuando, entre os pobres e mal pagos, o sentimento de que o trabalho era um castigo imerecido (KEHL, 2012).

Portanto, tomando como enfoque fundamental a análise do conteúdo e da forma estética da música como objetivação do conteúdo social mediatizada pela subjetividade do artista, mais precisamente de acordo com a discussão que é feita por autores como Theodor Adorno (2008) e Georg Lukács (1968), pretendemos neste trabalho estabelecer um diálogo entre: a produção de um determinado gênero de canções que trazem em seu conteúdo elementos contra-hegemônicos da sociedade brasileira da década de 30, e entre a representação da vida cotidiana, presente nas canções, e a realidade social que a influencia, buscando abordar o caráter da busca pela emancipação em relação às contradições sociais e materiais desta realidade que a canção traz consigo.

.....

*** Filipe Santos Baqueiro Cerqueira**

Universidade Federal da Bahia UFBA. Salvador, Brasil

Resumen de ponencia

ESTUDIO DE LA CULTURA EN ENTORNOS URBANOS. EL ÍNDICE DE STIRLING: UNA APLICACIÓN EN DESARROLLO.

*Federico Javier Catalano

*Rafael Henrique Cruz De Sousa

La cultura, dada su característica transversal y subjetiva, cumple un rol fundamental en los procesos de cohesión social. Por eso, la Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales, organizada por la UNESCO en Venecia (1970), planteó las nociones “desarrollo cultural” y “dimensión cultural del desarrollo”, que otorgan un rol destacado a la cultura en la agenda del desarrollo.

Según el Informe Final de la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Europa, organizada en Helsinki (1972), la agenda del desarrollo requiere de los insumos generados por sistemas permanentes de información cultural. En este marco, la estadística, entonces, tiene la tarea de apoyar la definición de escalas y posibilitar la comparabilidad de realidades heterogéneas.

La idea de desarrollo, entendida como noción multidimensional, resulta enriquecida cuando se la analiza desde la perspectiva cultural. En este sentido, el Informe “Nuestro Futuro Común” (1987, Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo) propone un abordaje desde los ejes sociedad, economía y medioambiente. Este planteo nos invita a utilizar un abordaje de pensamiento holístico para comprender el desarrollo desde el territorio, el espacio objetivo y subjetivo donde nos desarrollamos como individuos y bajo la mirada del universo cultural.

En las políticas públicas, para apoyar metodológicamente la acción de los Estados Miembro de la UNESCO en relación al cumplimiento de las recomendaciones resultantes de los informes publicados por la institución, el Instituto de Estadística de la UNESCO (UIS) desarrolló en 2009 la revisión del Marco de Estadísticas Culturales (MEC), una revisión de su primera edición, publicada en 1986, que se propone a ser una herramienta de organización de estadística cultural a nivel nacional e internacional.

Su revisión considera, sumado a nuevas metodologías técnicas posibles, otros aspectos conceptuales como la propuesta de medición de “un amplio espectro de expresiones culturales independientemente de su modalidad económica o social” (p. 9), que amplían la capacidad de análisis del documento original, bajo una mirada adecuada a las inquietudes del campo cultural en los días actuales.

El documento destaca el principio de comparabilidad de los Sistemas de Información

Cultural evidenciando en diferentes escalas las modalidades y dinámicas de circulación cultural (creación, producción, difusión y participación), las características de cada sector y dominio cultural mientras vincula dichos conceptos a discusiones como el alcance económico-social de la cultura, los regímenes de administración y financiamiento público y privados, los grados de institucionalización de la práctica cultural y el debate creativo-cultural. Además propone el uso de clasificadores internacionales, como la Clasificación Industrial Internacional Uniforme (CIIU) de actividades económicas culturales; la Clasificación Central de Productos (CPC) para bienes y servicios culturales; la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones (CIUO) de empleos culturales; el Sistema Armonizado para la Descripción y Codificación (SA) de flujos internacionales de bienes culturales; y la Clasificación Internacional de Actividades para Estadísticas de Uso del Tiempo de las Naciones Unidas (ICATUS) en participación cultural.

Ya en 2011, el UIS publica el *Measuring the Diversity of Cultural Expressions: Applying the Stirling Model of Diversity in Culture*, teniendo como base el artículo *On the Economics and Analysis of Diversity* (2009), que plantea: (1) revisar cuatro áreas de la literatura económica donde existe un interés por la diversidad; (2) discutir interdisciplinariamente el concepto de diversidad en el ámbito de la economía y la biología y; (3) analizar la diversidad económica utilizando los indicadores pertinentes.

El framework matemático de Stirling dialoga directamente con el informe *Invertir en la Diversidad Cultural y el Diálogo Intercultural* (UNESCO, 2009). En la introducción del documento la diversidad en cultura es descripta por Irina Bokova, la entonces Directora General de la UNESCO, como “una riqueza considerable, un recurso inherente al género humano, que debe percibirse y reconocerse como tal. No existe, por cierto, ninguna escala de valores entre las culturas: son todas iguales en dignidad y derecho, cualesquiera que sea el número de sus representantes o la extensión de los territorios donde florecen. Esencialmente, nuestro mundo es una sincronía de culturas cuya coexistencia y pluralidad forman la humanidad. Es sumamente urgente que esta granazón de culturas ocupe un lugar destacado en nuestra respuesta global al paso del tiempo, esto es, al desarrollo”.

Como aplicación práctica aplicada a este concepto e interpretación de diversidad el framework de Stirling fue utilizado en el estudio *Application of the Stirling Model to Assess Diversity Using UIS Cinema Data* (2010) producido por Françoise Benhamou y Stéphanie Peltier con datos recolectados entre 2005 y 2006 por el UIS, teniendo en cuenta características paralelas a lo puramente económico, como la diversidad de idioma y géneros y en la cartelera, y de igual manera los circuitos de circulación, identificando si hay realidades culturales foráneas (narrativas y lingüísticas) retratadas en las pantallas de los países que tenían registros de actividad en la base de datos.

Apoyada sobre este marco práctico y teórico, este registro de investigación se propone a relatar el avance de una aplicación metodológica enmarcada en el territorio de la República Argentina, teniendo como lineamientos generales: la caracterización de la cultura en ámbito local considerando los rasgos y definiciones observados en la economía y de forma concomitante aspectos subjetivos particulares de la actividad

cultural; la validación estadística y matemática de los modelos propuestos considerando la realidad económica y sociocultural de las ciudades argentinas; y la propuesta de modelos de uso de la interpretación del output numérico de la información (indicador) en el diseño, implementación, seguimiento y evaluación de políticas públicas, teniendo como caso de estudio el Programa “Red de Ciudades Creativas”, llevado a cabo por el Ministerio de Cultura de la Nación desde el año 2016.

El trabajo práctico con indicadores se ha dividido en tres momentos: un análisis en ámbito regional, ámbito departamental y posteriormente una aplicación de los indicadores de dotación, variedad y balance en nivel municipal, para los ecosistemas culturales de Córdoba, Salta, Neuquén-Cipolletti, considerando su oferta e infraestructura cultural.

.....

*** Federico Javier Catalano**

Ministerio de Cultura de la Nación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

*** Rafael Henrique Cruz De Sousa**

Ministerio de Cultura de la Nación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Resumen de ponencia

EU NÃO SOU O SEU NEGRO E O RACISMO NOS EUA

*Guilherme Santos

A pesquisa busca analisar como se dá a representação do racismo na obra *Eu não sou o seu negro*. O trabalho se debruça sobre o documentário, que tem como temática o pensador James Baldwin e sua visão sobre o racismo nos EUA; país em que, segundo Cornel West (1994), importante crítico norte-americano, o debate racial ainda é tratado de modo bastante reducionista, mantendo-se restrito às disputas entre liberais e conservadores, e não aprofundando o problema. Pessoas negras, dentro desta perspectiva, são vistas como “pessoas-problema” e não como cidadãos comuns norte-americanos que tem problemas. Ou seja, o debate transcende o âmbito econômico e social, e está relacionado com a incapacidade do Estado norte-americano de tratar os negros como parte efetiva da nação.

O documentário é diferente de outras formas de fazer cinema, como as diversas ficções. Entretanto, não há uma diferença absoluta entre o documentário e a ficção, e isto é motivo de debates no âmbito cinematográfico. Como Bill Nichols (2005) argumenta, os problemas de representação da realidade têm exigido cada vez mais criatividade e inventividade por parte dos documentaristas. Há um potencial importante no documentário que é chamar atenção para questões do mundo histórico que precisam ser levadas em conta.

Os negros, dentro da sociedade norte-americana, historicamente têm um estatuto de não-lugar, pois tiveram que conviver com as prisões, com as Leis de Jim Crow que fomentaram a segregação cada vez mais escancarada e violenta, com os assassinatos de líderes negros nas lutas pelos direitos civis, com as discriminações e violências diárias. Os negros dos EUA dentro desta perspectiva não são vistos como estadunidenses, mas como uma espécie de “estrangeiros” em solo americano, não dotados dos direitos que são inerentes aos cidadãos ordinários, inclusive o direito à vida e a uma existência digna.

O contexto do filme em grande parte centra-se nos anos 1960, que foram muito significativos para a luta pelos direitos civis e contra a segregação racial nos EUA. O cenário estava complicado, em grande medida por conta da violência policial. Existiram diversos casos que permitem exemplificar o contexto de segregação vivido pelos negros na época, como o caso de Dorothy Counts: uma menina de 15 anos que foi hostilizada por racistas e separatistas por ser a única negra a ir para a escola em Charlotte, Carolina do Norte. A intolerância e a violência contra negros não cessavam, exigindo ações por parte dos movimentos sociais. Diversos protestos ocorreram nessa época, como o boicote de negros aos ônibus de Montgomery, que ocorreu entre 1955 e 1956 sob a liderança de King. Porém, os assassinatos contra negros continuaram acontecendo: Medgar Evers, Malcolm X e o próprio King foram mortos e se tornaram

mártires da luta antirracista.

A respeito da obra de arte, é necessário compreendê-la levando em consideração o tempo histórico em que ela está inserida, situando as condições materiais da sua produção e relacionando estes aspectos com as implicações estéticas da obra. De modo que, é utilizado, no processo de análise, a técnica de decupagem (do francês *découpage*) que diz respeito ao processo de decomposição das cenas e sua recomposição para a construção de uma interpretação. Para analisar um filme, é necessário determinado afastamento de uma circunstância comum em que se assistiria ao mesmo, entretanto, têm-se como meta ser fiel à obra, ao mesmo tempo gerando um caráter explicativo que é peculiar a cada analista. (Casetti; Di Chio, 1990)

O trabalho, dentro desta perspectiva, propõe uma abordagem interdisciplinar que envolve uma relação entre as ciências humanas, num debate racial, e a arte, em específico o cinema. *Eu não sou o seu negro* (2016), obra analisada, consiste num documentário do cineasta Raoul Peck, que produziu na sua carreira diversas obras que abordam temáticas sociais, dentre elas, o filme *Abril Sangrento*, do ano de 2005, que trata do drama de uma família que tenta sobreviver em meio ao genocídio que ocorreu em Ruanda.

Em *Eu não sou o seu negro* (2016), Peck utilizou o livro inacabado *Remember this house* (1979), do escritor James Baldwin, como roteiro do filme. A obra possui contribuições relevantes para a discussão do valor que as *“vidas negras”* historicamente têm na sociedade estadunidense. Escritor e crítico estadunidense, James Baldwin foi autor de diversas obras, sendo a mais conhecida delas o romance *Go tell it on the mountain* (1953).

Baldwin ficou famoso também por conta dos seus debates e por levar questões, como a racial, para lugares historicamente restritos aos brancos na sociedade estadunidense, como a universidade. Ele se propõe a contar em *Remember this house* (1979) a história do racismo nos EUA trazendo as trajetórias de três líderes da luta antirracista que foram assassinados: Malcolm X, Martin Luther King e Medgar Evers. James Baldwin é o personagem central do documentário, contextualizando acontecimentos da época em que viveu como o Movimento dos Direitos Civis, os ataques sofridos por negros, e promove importantes debates, ele atua como uma testemunha de seu tempo histórico.

.....

* Guilherme Santos

*Centro de Estudos Afro-Orientais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH). Universidade Federal da Bahia (UFBA)
- CEAO/UFBA. Salvador, Bahia, Brasil*

Resumen de ponencia

EUGENIA, RACISMO E FICÇÃO CIENTÍFICA: O “PRESIDENTE NEGRO” E A PERMANÊNCIA DA DESIGUALDADE NA CIDADANIA BRASILEIRA.

*Gabriel Maia De Oliveira

Este trabalho tem por objetivo realizar a análise do romance de ficção científica “O Presidente Negro” de Monteiro Lobato, publicado inicialmente em 1926, tendo o foco na relação entre desigualdade e cidadania no Brasil. Trata-se, portanto, de um exercício de reflexão sobre literatura e sociedade, e de perceber estruturas sociais como estruturas textuais ou o social no texto que não se prende exclusivamente ao conteúdo (MACHERY 1971)-. Privilegia-se neste caso, a observação da desigualdade como estrutura social (TELLES 1993) no que diz respeito à cidadania no caso brasileiro e os sintomas desta na literatura do final da primeira república e no mecanismo de projeção ao futuro que caracteriza a ficção científica (JAMESON 2005).

O texto em questão apresenta-se, por suas descrições do futuro de 2228, enquanto um trabalho de “futurismo”. Lobato “prevê” (assim clamam alguns resenhistas) desde 1926 um futuro onde, por exemplo, mulheres conquistam um lugar na política e escrevem-se jornais desde casa, através de aprimoramentos na tecnologia do rádio que se espalha e modifica as condições de trabalho para todos. Apesar de escrever longe do fim das Leis de Jim Crow que instituíam o apartheid norte-americano, “O presidente negro” como afirma no título, também descreve um futuro onde a raça negra também possui lugar “avançado” na política. Mas também indica, mais de uma década antes da Segunda Guerra Mundial, que processos de eugenia estatizados “servem à humanidade livrando-a de seus parasitas”:

“os surdos-mudos, os aleijados, os loucos, os morféuticos, os histéricos, os criminosos natos, os fanáticos, os gramáticos, os místicos, os retóricos, os vigaristas, os corruptores de donzelas, as prostitutas, a legião inteira de malformados no físico e no moral, causadores de todas as perturbações da sociedade humana.” (LOBATO, Monteiro. 1926, posição 1039 [ebook Kindle]).

Monteiro Lobato é ainda hoje um dos maiores nomes da literatura de fantasia infantil brasileira. Contudo, na perspectiva de sua estadia nos Estados Unidos entre 1927 e 1931, o autor produz e publica em três semanas o texto de ficção científica (primeiro texto do gênero para o autor) com a intenção de lá publicá-lo. Projeto que não vai para a frente, provavelmente dado ao conteúdo “sensível” do texto. Busca-se mostrar que o conteúdo eugenista do autor não é “particular” seu, mas fruto das configurações sociais do início da formação política da cidadania no país. Tal exercício é essencial para a realização de uma sociologia da literatura ou da Cultura (JAMESON, 1985). A análise dos elementos estético-literários do livro é focada em especial naqueles elementos “futuristas” e na trama política que se desenrola na obra é acompanhada pela discussão sobre os elementos formadores das sociedades capitalistas

contemporâneas e alguns valores que a acompanham (eficiência e utilitarismo, por exemplo), de forma a relacionar os elementos percebidos como estruturas sociais na obra com o tempo e as sociedades presentes.

O texto polêmico de Lobato apresenta um caráter abertamente panfletário da eugenia racial, e portanto relacionar cidadania e ficção na discussão se prova mais um desafio que de fato uma facilidade. Entretanto, para realizar esta tarefa de forma sucinta resumimos a análise de “O presidente Negro” em três pontos principais: i) A caracterização inicial da obra e seus elementos futuristas, elementos que permitem a ilusão de ação no futuro e de justificativas tecnológicas para as ações das personagens; ii) A denúncia dos elementos de eugenia e racismo declarados que a avaliação de sua centralidade para o desenvolvimento da trama, e a discussão sobre estes elementos enquanto sintomas da sociais; e iii) A análise do sentido que leva os elementos denunciados no texto a serem necessariamente projetados num futuro e a relação deste “impulso para o futuro” com a questão das estruturas de desigualdade e cidadania brasileira. Portanto, nos baseamos no texto de Theodor Adorno “Aldous Huxley e a Utopia” como fonte de referência para o presente ensaio.

.....

*** Gabriel Maia De Oliveira**

Programa de Pós Graduação em Sociologia do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba PPGS/ CCHLA / UFPB. João Pessoa, Brasil

Resumen de ponencia

FESTIVAIS DE TEATRO NO BRASIL: ANÁLISE DA CADEIA PRODUTIVA

*Karina Pietro Biasi Ruiz

*Mariana Willmersdorf Steffen

A quantidade de festivais pelo mundo têm crescido nas últimas décadas (PEREIRA, 2016). A UNESCO (2015), reconhecendo a capacidade dos festivais como catalisadores do desenvolvimento econômico local, incentiva a coleta de dados e a construção de estatísticas capazes de mensurar os impactos econômicos e socioambientais destes eventos. No Brasil, os esforços neste sentido encontram-se, ainda, em estágio inicial. Atuando sobre esta lacuna, a Rede Brasileira de Festivais de Teatro (RBFT) e o Núcleo de Estudos sobre Economia Criativa e da Cultura (NECCULT-UFRGS) desenvolveram um diagnóstico para o segmento de festivais de teatro no Brasil, base deste trabalho. A pesquisa aqui apresentada enfoca a estruturação de uma cadeia produtiva dos festivais brasileiros de teatro, etapa fundamental para a compreensão da dinâmica econômica do segmento e para a proposição de políticas públicas para o mesmo. A sistematização desta cadeia embasou-se em informações obtidas pela realização de entrevistas semiestruturadas com atores-chave do segmento e na análise de dados obtidos no Sistema de Indicadores para Festivais Nacionais e Internacionais de Teatro do Brasil (RBFT, 2018), primeira iniciativa de mapeamento do segmento no Brasil.

O setor das artes cênicas é frequentemente associado à criação e à reprodução de valores simbólicos. Os festivais de teatro, ao concentrar e disseminar a performance teatral, potencializam e expandem os efeitos da performance teatral, capaz de intensificar a experiência cultural ao gerar interações diretas entre pessoas e símbolos, estimulando a percepção da coletividade e do espaço, e ao entrelaçar diversas expressões culturais. Para além do valor simbólico, os festivais exercem também impacto econômico nos territórios onde ocorrem (UNESCO, 2015): além de engajar profissionais característicos do setor das artes cênicas, movimentam também os fluxos econômicos de setores relacionados à recepção de grupos teatrais e seus materiais técnicos e à participação da comunidade local, atingindo a economia formal e informal dos territórios onde se realizam.

Há diferentes modelos que classificam e balizam a análise da contribuição econômica que advém das atividades e ocupações criativas e/ou culturais, como o modelo dos Círculos Concêntricos (THROSBY, 2008), o modelo proposto pelo DCMS (2016) e o modelo da UNCTAD (2010). Contudo, ainda que muito se tenha falado sobre a cadeia das artes performáticas, pouco se aprofundou sobre os processos, agentes e atividades envolvidas especificamente na realização de um festival de teatro. Por mais que a UNESCO (2009) localize os festivais na etapa de exibição do ciclo cultural, as atividades e relações econômicas sobre as quais os mesmos são construídos não são detalhadas.

É importante mencionar também que a cadeia produtiva dos festivais não pode ser pensada nos mesmos moldes da cadeia produtiva das artes cênicas. No caso desta última, o produto final é o espetáculo ou as apresentações de linguagens artísticas. Ao tomarmos como foco os festivais, os espetáculos e apresentações que os compõem são considerados já prontos, e as etapas necessárias para sua consecução não são necessariamente incluídas, salvo algumas exceções. Isto é: por um lado, a equipe cenotécnica, necessária na cadeia produtiva das artes cênicas, também é necessária para viabilizar a encenação nos festivais; por outro, a equipe de roteiristas não tem relação com a cadeia dos festivais, já que sua participação já está finalizada quando da encenação do espetáculo/apresentação.

No caso brasileiro, a instabilidade provocada pela dificuldade de captação de recursos demanda em diversos momentos a utilização de redes de confiança - entre o festival, seus fornecedores e profissionais envolvidos, incluindo as companhias teatrais e atores participantes - de modo a garantir a realização dos festivais sem o recurso em mãos. Esta incerteza afeta também o próprio modelo organizacional do segmento - tamanho de equipes, acúmulo de funções e/ou tarefas, contratação de agências específicas para realização de atividades como comunicação, entre outros - e o encadeamento das tarefas, levando a realização em rede e, por vezes, simultânea de diferentes etapas, que difere do formato tradicionalmente proposto por Porter (1985), ainda que a interrelação entre diferentes etapas seja abordada pela UNESCO (2009).

Desta forma, para pensar a cadeia produtiva dos festivais de teatro brasileiros, combinamos a lógica organizacional à lógica econômica. Partimos da identificação de três macroprocessos necessários para a realização de um festival de teatro: planejamento (nível estratégico), gestão (nível tático) e produção (nível operacional). Estes três núcleos demarcam a relação das atividades com a entrega do produto cultural, e organizam a visualização das etapas produtivas de forma aproximada à visão tradicional das cadeias produtivas. Fazem parte do planejamento as atividades relacionadas às diretrizes orientadoras do festival e as atividades de longo prazo: a elaboração do projeto artístico, a coordenação geral do festival e a captação de recursos. A gestão inclui as tarefas relacionadas ao médio prazo: a programação do festival e sua administração. No nível operacional, estão as atividades de produção logística, produção técnico-operacional, comunicação, apoio e exibição.

Estas etapas aproximam-se àquelas do ciclo cultural (UNESCO, 2009), reconhecendo as especificidades do segmento. Identificamos como atividades ligadas à criação a elaboração do projeto artístico e a coordenação geral do festival. Como tarefas ligadas à difusão do projeto, estão a comunicação e as atividades formativas voltadas para a comunidade artística e para a comunidade em geral. Já a captação de recursos, a elaboração da programação, a administração do festival, a logística e a produção técnica são identificadas como pertencentes à etapa de produção do festival. Por fim, como atividades ligadas ao consumo, encontram-se a exibição dos espetáculos e apresentações junto ao público e as atividades de apoio, compreendidas como aquelas que envolvem o contato direto com o público, sendo necessárias para a exibição (segurança e bilheteria, por exemplo).

Em um plano teórico, portanto, os festivais iniciam com um projeto artístico, que leva à captação de recursos, que, por sua vez, permite iniciar as atividades de programação, administração e comunicação. As atividades de programação e administração, por sua vez, permitem aquelas atividades temporalmente próximas da execução do festival em si: as de logística, produção técnica, apoio, exibição e atividades formativas. Mas os níveis apontam para outra questão: as tarefas estratégicas e táticas, por mais que tenham início em momentos distintos, acompanham todo o desenvolvimento do festival. Chegou-se, assim, a um modelo de cadeia produtiva para os festivais de teatro composto por 11 etapas, organizadas em um encadeamento temporal que expõe, ainda, os setores da economia indiretamente afetados, e reconhece um processo de retroalimentação após o fim do festival.

Espera-se que a partir da cadeia produtiva desenvolvida possa-se debater a partir da perspectiva econômica a importância e os impactos da realização dos festivais de teatro nos diferentes contextos brasileiros, pensando também em políticas públicas que atendam as demandas e gargalos do segmento. Ademais, acredita-se que este exercício teórico de sistematização da cadeia pode contribuir para estudos e debates sobre o tema também em outros países, principalmente naqueles que compartilhem características sócio-econômicas gerais e demandas específicas do segmento.

REFERÊNCIAS

DEPARTMENT FOR CULTURE MEDIA & SPORTS - DCMS. Creative Industries Economic Estimates. 2016. Disponível em: https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/523024/Creative_Industries_Economic_Estimates_January_2016_Updated_201605.pdf. Acesso em: 18 mar. 2018.

PEREIRA. Where the Things Always Happen: Um estudo sobre festivais de música e desenvolvimento local. 2016. Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=877786. Acesso em: 12 mar. 2018.

PORTER, M. Competitive advantage: creating and sustaining superior performance: with a new introduction. New York: Free Press, 1985. Acesso em: 6 jun. 2018;

THROSBY, D. The concentric circles model of the cultural industries. Cultural Trends, vol. 17, n. 3, 2008, p. 147-164. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/09548960802361951>. Acesso em: 4 mar. 2018.

REDE BRASILEIRA DE FESTIVAIS DE TEATRO - RBFT. Sistema de Indicadores dos Festivais de Teatro Brasileiros (SIFTB). Base de dados online. 2018.

UNCTAD. Relatório de economia criativa. 2010. Disponível em: http://unctad.org/pt/docs/ditctab20103_pt.pdf. Acesso em: 7 jun. 2018.

UNESCO. Festival Statistics. Key concepts and current practices. Montreal: UNESCO Institute for Statistics, 2015. Disponível em:
<http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/festival-statistics-key-concepts-and-current-practices-handbook-3-2015-en.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2018.

UNESCO. The 2009 UNESCO framework for cultural statistics (FCS). Montreal: UNESCO Institute for Statistics, 2009. Acesso em: 7 jun. 2018.

.....

*** Karina Pietro Biasi Ruiz**

Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura (NECCULT/UFRGS). Porto Alegre, Brasil

*** Mariana Willmersdorf Steffen**

Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura (NECCULT/UFRGS). Porto Alegre, Brasil

Resumen de ponencia

FICÇÃO CIENTÍFICA E DISTOPIA NO CINEMA: PODE O FUTURO ANTECIPAR O PRESENTE?

*Lucas Barreto Catalan

Este trabalho trata-se de uma apresentação do projeto de doutorado que busca compreender como a representação de futuro nas ficções científicas distópicas carregam de forma mais imanente uma perspectiva de criticidade ao presente, em lugar de uma dimensão autêntica de futuro.

Pensar o futuro sempre foi algo tentador para o ser humano, imaginá-lo de uma maneira completamente distinta da realidade presente, trazendo aspectos novos de uma sociedade almejada. Parcela significativa destas “alucinações” ficaram a cargo da ficção utópica, podemos lembrar aqui da obra Utopia de Thomas Morus, na qual imagina-se uma sociedade guiada por instituições fortes, livres da cobiça de riquezas como ouro e prata, utilizadas apenas no intercâmbio com outras sociedades com o intuito de preservar o modo de vida sem interferência externa, preservando-se assim uma sociabilidade harmoniosa.

A partir do século XVII este “pensar futuro” incorpora os avanços científicos e as descobertas tecnológicas, o progresso da ciência ganha importância fundamental para se pensar a modernidade e a futura modernização. Surge assim o gênero da ficção científica: estas obras andam lado a lado com os passos dados na ciência, muitas vezes até antecipando, no imaginário, acontecimentos que viriam a ocorrer. Este gênero obteve desde seu princípio bastante popularidade, temos marcadamente as obras de Júlio Verne e do inglês Wells, ambos do século XIX. Se os tramas científicos destes autores ganharam o gosto e o imaginário popular em páginas, na era da imagem e de aprofundamento das tecnologias em nossas vidas não seria diferente, a ficção científica ganha as telas dos cinemas e o sucesso nas bilheterias, basta lembrarmos do filme de volta para o futuro (1985, 1989, 1990), em três volumes.

É importante identificar, então, a presença de dois formatos de ficção científica, a primeira, a ficção científica utópica, na qual a tecnologia é posta como possibilidade de um futuro melhor, criando situações nas quais geralmente as máquinas permitiriam novas vivências interessantes e relevantes para humanidade; já a ficção científica distópica, vincula os homens às máquinas no futuro visualizando o modo de vida de maneira pessimista, cruel e esvaziado dos sentidos que atribuímos à existência nos dias atuais. Identificamos, de certo modo, esta característica no clássico de Shelley, Frankenstein, ou o prometeu moderno (1818), apesar deste ainda trazer de forma latente a possibilidade humana de, através da tecnologia, modificar as coisas, os objetos, construir um ser; como também em diversos filmes contemporâneos (a exemplo de eu sou a lenda - de Francis Lawrence (2007) -; guerra mundial Z - Marc Forster (2013) -; Matrix - Lana e Lily Wachowski (1999)) -. É importante notarmos essa particularidade, pois podemos perceber tanto uma ficção científica de exaltação a tecnologia, vista como capaz de colaborar para um aperfeiçoamento do mundo,

quanto uma ficção científica torneada de crítica a uma sociedade que se encontra profundamente unificada à ciência. Nesse contexto a ciência poderia ter resultados danosos para a própria sociedade. Ademais, é interessante notar que, as ficções científicas distópicas trazem uma aguçada criticidade à sociedade presente, representando as deturpadas aspirações tecnológicas que aprofundariam ainda mais o caráter brutal desta sociedade.

Devido a este conteúdo estético-crítico é notório que para além da constituição de um imaginário de futuro, as obras de ficção científica tornam visíveis aspectos da realidade atual.

Por perceber o objeto artístico como uma externalização da subjetividade do artista, sendo esta subjetividade constituída pela realidade vivenciada por este, a arte é, também, uma representação da realidade mediatizada pelo imaginário de seu criador. Pensar a arte é compreender este seu duplo caráter, um aspecto, vinculado à objetividade constituinte do artista, de outro, a possibilidade criativa, engendrada na subjetividade particular de quem a produz. Sendo a obra de arte composta por um artista que vivência o hoje, a representação estética do amanhã traz uma dualidade ímpar, aspectos de um imaginário futuro carregado de elementos presentes.

Partindo desse pressuposto, o trabalho visa investigar como é encontrado nas obras de ficções científicas o conteúdo do presente nas representações de futuro. Estudar os futuros da humanidade propostos na ficção científica é abrir uma janela de entendimento para a perspectiva do que existe no presente vivido, um vínculo umbilical do tempo presente e do tempo vindouro.

A pesquisa busca debruçar-se analiticamente sobre três obras, sendo estas: Gattaca (Andrew Niccol, 1997) a qual tece uma forte reflexão sobre a eugenia e a busca de um corpo humano estético e geneticamente perfeito; Minority Report – a nova lei (Steven Spielberg, 2002) por representar uma sociedade que consegue superar o terror da insegurança, apontando um caminho extremamente eficiente para conter a violência social; e Matrix - filme um - (das irmãs Wachowski, 1999) o qual representa uma sociedade distópica dominada pelas máquinas, nela os homens estariam em permanente estado de fantasia onírica, sendo suas ações transferidas para o plano do imaginário, gerando uma sociedade controlada ao extremo.

.....

* Lucas Barreto Catalan

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA - UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA PPGCS-UFBA. Salvador, Brasil

Resumen de ponencia

IMPACTO DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES EN LA ARGENTINA, A PARTIR DEL ABORDAJE DE TRES DIMENSIONES: DISTRITOS, CONSUMOS CULTURALES Y CONVERGENCIA DIGITAL

*Ana Wortman

*Matias Zarlenga

*Stella Puente

A través de esta presentación nos interesa desarrollar aspectos relevantes relativamente recientes en el abordaje de las industrias creativas en la sociedad contemporánea. Estos aspectos derivan de nuevas miradas sobre las políticas culturales ya no centradas exclusivamente en cuestiones del patrimonio cultural y la educación, extendiéndose a partir de los años noventa a resignifica a las industrias culturales, la ciudad y el acceso a nuevas experiencias y estilos de vida. A partir de los últimos años del siglo XX comenzó a instalarse un nuevo debate en el campo de las políticas culturales en relación a las potencialidades de la cultura en términos de desarrollo económico, inclusión social y. Así es como el impacto de la cultura en la economía se fue demostrando estadísticamente en forma creciente a partir de esos años. Para 2011, Unesco estimaba que las industrias culturales y creativas contribuían con el 3,4% del PBI mundial. También es importante el impacto en el comercio internacional de los bienes y servicios creativos, la quinta “mercancía” más transada del planeta. (BID, 2013, La economía naranja). Un muy buen indicador de este fenómeno visualizado hace dos décadas, es el PBI Cultural, que comprende el valor generado por las actividades de las industrias del cine, la radio, la televisión, la música, las publicaciones periódicas y el libro junto a las de bibliotecas, archivos y museos y otras actividades culturales y “no culturales” (que en este nivel no resulta posible excluir, como las deportivas).

En ese clima de ideas, surgió el término industrias creativas como un modo de ampliar las posibilidades de las industrias culturales en términos de generación de empleo, luego de duros años de impacto de la crisis del capitalismo fordista con consecuencias en el mercado laboral. Esta nueva dinámica económica aparece vinculada al surgimiento de nuevos actores sociales y en consecuencia a nuevas formas de consumir los bienes culturales. Este crecimiento de nuevos trabajadores culturales plantea una transformación del campo de los consumos culturales según lo plantea la bibliografía reciente sobre jóvenes y consumos, redefiniendo las teorías paradigmáticas como la de Bourdieu y teniendo consecuencias en la estructura de clases local.

En esa nueva perspectiva de las políticas culturales y de las potencialidades de la

cultura se pone luz sobre la ciudad.

Ya desde la década del ochenta numerosas administraciones públicas de diversas ciudades del mundo, hacedores de políticas y una buena parte del sector académico han comprendido a la cultura como un tipo de bien o servicio que reporta un beneficio económico para las ciudades. Desde esta perspectiva se han articulado una serie de políticas público-privadas que apuntan a la utilización de la cultura para la transformación de las ciudades tanto a nivel urbano (procesos de regeneración de los centros históricos y antiguos sectores industriales), económico (generación de un desarrollo económico alternativo a través de las industrias creativas y el turismo) como social (inclusión de una capa de la población a las nuevas actividades económicas). Dentro de este marco, se puede distinguir un tipo de intervención cultural urbana vinculada con la creación de Distritos o Clústeres culturales. Esta clase de intervenciones emergieron como una alternativa neoliberal al tipo de política centralista y planificadora llevada adelante por los Estados-Nacionales. Retomando el viejo modelo de desarrollo del distrito industrial marshalliano de comienzo del siglo XX la idea de clúster o distrito y su inscripción geográfica en las ciudades se convierte en una pieza clave como estrategia local para el desarrollo urbano. Los llamados Distritos o Clúster Culturales se caracterizan por ser espacios geográficos que concentran actividades vinculadas con las industrias creativas y/o instituciones culturales. Atendiendo a su génesis, tipo y dinámicas, su impacto se puede medir en términos económicos (innovación y desarrollo económico del sector cultural clusterizado), sociales (procesos de gentrificación y conflictos entre implementadores/nuevos residentes y antiguos residentes), urbanos (transformación del entorno urbano) y culturales (procesos de creación y valorización cultural).

Por otra parte la intersección entre industrias culturales y convergencia digital agrega a lo ya dicho, una serie de complejidades que se expresaran en la dimensión conceptual de la primeras, en su reconfiguración desde el punto de vista productivo y de mercado y en sus usos sociales.

El marco teórico de estas industrias, en su complejidad actual, necesitará incorporar nociones que ya no sólo hagan referencia a su economía y a su dimensión social sino, también, aspectos relacionados con la comprensión de las tecnologías digitales, los nuevos medios y las narrativas transmedia. Las ciudades y distritos como enclaves económicos creativos, deberán dimensionar estas nuevas realidades que tienen, sin duda, un impacto muy importante en los hábitos culturales de su población. Todo ello construye un nuevo e interesante desafío para las políticas culturales.

.....

* Ana Wortman

Sa-UNTREF. caba, Argentina

* Matias Zarlenga

SA UNTREF. CABA, Argentina

*** Stella Puente**

Sa-UNTREF. caba, Argentina

Resumen de ponencia

IMPACTOS DE LA ESTANDARIZACIÓN DE LOS PROYECTOS DE INVERSIÓN PARA LA PROTECCIÓN Y SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN - CASO COLOMBIANO

*Nestor Ivan Vargas Soracá

Dada la diversidad cultural que existe en Colombia, se hace necesario la formulación de Políticas Públicas Culturales que permitan orientar la toma de decisiones por parte los diferentes actores que conforman la estructura del Estado, así como de la sociedad en general. Surge entonces para el Estado, una serie de retos para traducir los reclamos específicos de las comunidades, en un lenguaje administrativo que permita la construcción de planes acción específicos para la garantía de sus derechos. En la actualidad, se han realizado investigaciones que evidencian el establecimiento de las relaciones complejas entre las comunidades indígenas, ROM, campesinas, negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras con el Estado; siendo necesario ahondar en estos temas que brinden un mayor nivel de comprensión de la diversidad étnica existente en el país, con el fin de aunar los esfuerzos de la sociedad colombiana en aras de consolidar la paz.

Dando cumplimiento con la normatividad en términos culturales, producto de disposiciones constitucionales y legales, directivas presidenciales y una serie de sentencias judiciales; que ordenan a entidades del Estado a nivel nacional, departamental y municipal a abordar problemáticas relacionadas con la política diferencial. El Ministerio de Cultura ha orientado la política en términos de desarrollo cultural, desde el orden nacional hacia el orden territorial; en miras de consolidar proyecto cultural a nivel nacional que salvaguarde, preserve y proteja las riquezas culturales y étnicas que se encuentran en el territorio colombiano.

Lo anterior, se ha desarrollado en el marco de acciones conducentes a la inclusión de Colombia en la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE) con lo cual se espera entre otras cosas, el fortalecimiento de las capacidades o implementación de Buenas Prácticas desde las instituciones del Estado para el desarrollo de políticas públicas. Es por tanto, que se han establecido una serie de instrumentos y metodologías para la formulación de proyectos de inversión cultural, que brinden garantías para la participación de las comunidades y la población en general en la vida cultural que identifica al país. No obstante, éste interés abordado desde la lógica racional del Estado para la producción de políticas públicas, ha puesto en escena las contradicciones que se presentan entre las lógicas técnico-políticas y las formas de atender el multiculturalismo en Colombia.

A partir de lo anterior, esta ponencia busca establecer los impactos que ha generado la instauración de procesos estandarizados para la gestión y la salvaguarda de la diversidad cultural en Colombia, a la luz de la formulación de los denominados “proyectos de inversión”; éstos últimos entendidos como el elemento más básico de la planeación, en miras a la canalización de recursos públicos y privados, con el fin de garantizar (en este caso) unos “bienes” o “servicios” culturales a la población. Lo cual será abordado a partir de cuatro componentes básicos a saber: 1) Estructura de la organización del gasto público en el Sector Cultura para el caso colombiano, 2) Retórica entre las intervenciones estatales en Colombia y las formas de conservación y preservación del patrimonio cultural desde las comunidades étnicas en el territorio colombiano, 3) Propuesta para la elaboración de políticas públicas culturales efectivas para la salvaguarda del patrimonio cultural de la nación, y en último lugar, 4) Algunas reflexiones los impactos que dichos proyectos culturales dan lugar o no a la legitimación del actuar del Estado en todo el territorio nacional.

Conforme a lo anterior, para el desarrollo de dichos objetivos serán abordados a partir de una serie de revisiones bibliográficas tomadas desde la academia, documentos institucionales para la formulación de planes, programas y proyectos, y se realizará una revisión a las políticas culturales que buscan salvaguardar el Patrimonio Cultural de la Nación. Así mismo, se realizarán entrevistas con autoridades de los organismos del Estado del sector cultura, comunidades indígenas, ROM, campesinas, negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras sujetos de intervenciones del Estado en materia de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial.

.....

*** Nestor Ivan Vargas Soracá**

Facultad de Investigaciones. Escuela Superior de Administración Pública - FI/ESAP. Bogotá, Colombia

Resumen de ponencia

INDUSTRIAS CREATIVAS EN BAJA CALIFORNIA: VISIBILIZAR UNA NUEVA ECONOMÍA

*Ingrid Kuri Alonso

*Jorge Francisco Sánchez-López

*Lorena Santana Serrano

INTRODUCCIÓN:

En años recientes los tópicos sobre industrias creativas se han vuelto cada vez más presentes en el ambiente profesional y productivo de la región. Por supuesto la creatividad es una cualidad de la acción humana que se expresa en la capacidad de resolver problemas y generar ideas o creaciones originales cuyo valor es intrínseco. No obstante, al considerarse un elemento del sistema productivo, dicho fenómeno se vincula a la generación de bienes y servicios dentro de una economía. En otras palabras, se trata de actividades cuyo propósito también es comercial y de negocios. Uno de los primeros esfuerzos para formalizar el concepto de industrias creativas, fue la publicación del informe “Creative Nation” en el año de 1994 en Australia. En sintonía con esta propuesta el gobierno británico tuvo la iniciativa de generar un ministerio especializado en valorizar e identificar las actividades que: “requieren creatividad, habilidades y talento para potenciar la riqueza y la creación de empleos a través de la propiedad intelectual” según destaca el documento del 2001 del Departamento de Cultura Medios y Deporte (DCMS por sus siglas en inglés).

A partir de esta iniciativa es posible identificar la aparición de políticas dirigidas a la promoción de las industrias creativas, las cuales empezaron a considerarse como sectores contribuyentes a la generación de riqueza nacional y desarrollo económico. En México, Ernesto Piedras Feria midió la contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor, cuyo aporte es 7.3% del PIB nacional no obstante advierte que el 2.2% es el componente atribuido a la economía sombra, es decir actividades que infringen los derechos de propiedad intelectual y suponen pérdidas económicas para sectores como el audiovisual, la música y el editorial.

Esta situación merece atención especial, ya que en conjunto las industrias creativas representan uno de los sectores más dinámicos y productivos de la economía mexicana. Sin embargo, hasta la fecha existen pocas agencias y programas de gobierno centrados atender las necesidades de este sector. Si bien la reserva de creatividad nacional es abundante no conviene expoliar el recurso.

Algunas de las acciones dirigidas a conservar e incrementar este recurso, implican mejorar las condiciones de trabajo de quienes laboran para esta industria. Proteger la propiedad intelectual, lo mismo que cuidar el patrimonio cultural (considerado una reserva material y simbólica común) así como facilitar apoyos a empresas y emprendimientos creativos.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:

Baja California, entidad fronteriza en el norte de México, es una región ligada

fuertemente al desarrollo de la industria manufacturera desde la década de los sesenta. A pesar de dicha vocación, entre el 2008 y 2013 el sector industrial mostró una tasa de crecimiento media anual de -0.1 por ciento mientras que el comercio y los servicios (principalmente servicios con alto valor agregado como educativos, de esparcimiento culturales, deportivos y recreativos y medios masivos) crecieron a tasas de entre 1.2 hasta 4.6 por ciento. Estas cifras dan cuenta por un lado de una polarización del sistema económico regional y por otro de la potencialidad de ciertos sectores cuya exploración podría dar indicios de una transformación social que contribuye a la generación de empleos de alto valor agregado e incentive el desarrollo de productos creativos.

Al respecto en las últimas décadas se ha generado un nutrido debate en torno al reconocimiento de la creatividad y la cultura como factores potenciadores de desarrollo económico local. El interés por el análisis de la dinámica económica territorial de la cultura pone de manifiesto el vínculo entre crecimiento endógeno y geografía económica. Desde aquí que esta ponencia expone un estudio pionero en Baja California con el fin de aportar al debate que asocia los campos de la economía de la cultura, el desarrollo y la innovación y el territorio medido a través de su dimensión espacial.

MÉTODOS Y OBJETIVOS:

La ponencia se organiza alrededor de la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo están conformados los Sistemas Regionales de Producción Creativa de Baja California (SLPC)? La hipótesis es que los SRPC se encuentran dispersos en el territorio de acuerdo a una cierta dotación de factores productivos como capital humano, pero también localización y generación de economías a escala.

Para realizar la investigación se realizó una juiciosa revisión de literatura para encuadrar lo que se define como SRPC. Seguidamente se hizo un análisis regional en los cinco municipios que conforman el Estado [Ensenada, Mexicali, Tecate, Tijuana y Playas de Rosarito] regiones con características territoriales y socio económicas diversas, a través de un esquema de variables que contemplaron localización, especialización y concentración del capital humano ligado al sector, así como la aportación de las industrias creativas a la creación de riqueza económica, a partir de datos del censo económico 2014 de Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) por ser el último disponible.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN:

Los resultados evidencian la concentración geográfica del personal ocupado asociado a la especialización sectorial como el caso de Ensenada mientras otros muestran mayor diversificación como el caso de Tijuana y Mexicali, en tanto que la industria fílmica y del video e industria del sonido se muestra como la más concentrada en términos absolutos pero también la que genera mayor valor agregado durante el proceso de trabajo por la actividad creadora y de transformación del personal ocupado, el capital y la organización; lo que en 2013 representó el 3.3 por ciento del PIB Estatal. Con estos argumentos es posible comenzar a concluir que los SRPC en el Estado de Baja California sustentan su dispersión en el territorio de acuerdo con las características propias de cada municipio [vocación económica y factores de producción; capital humano principalmente.

Los hallazgos de esta investigación permitieron, describir cómo está conformada la estructura de los SRPC en Baja California y dimensionar el valor de las industrias

creativas en la entidad federativa., a través del empleo, número y tamaño de las empresas y valor agregado censal bruto.

En seguimiento a esta investigación, nos disponemos a realizar estudios de caso, para conocer las estrategias de innovación de las Industrias Culturales y Creativas en Baja California, así como la manera en que aprovechan la ubicación geográfica para permanecer y competir en el mercado regional.

.....

*** Ingrid Kuri Alonso**

Centro de Enseñanza Técnica y Superior - CETYS Universidad. Tijuana, México

*** Jorge Francisco Sánchez-López**

Centro de Enseñanza Técnica y Superior - CETYS Universidad. Tijuana, México

*** Lorena Santana Serrano**

Centro de Enseñanza Técnica y Superior - CETYS Universidad. Tijuana, México

Resumen de ponencia

INNOVACIÓN Y CREACIÓN DE TECNOLOGÍAS DIGITALES: EL EMPRENDEDORISMO EN LAS INDUSTRIAS CREATIVAS DE LA ARGENTINA.

*Guadalupe Correa

*Romina Gala

*Silvia Lago Martínez

El desarrollo de la ciencia, la tecnología y la innovación son considerados como determinantes para el desarrollo de las naciones, de las regiones, de las ciudades, de las empresas, de los grupos sociales, de las personas, es decir para la sociedad en su conjunto. En este sentido, los gobiernos, los organismos regionales y multilaterales y las instituciones de ciencia, tecnología y educación, entre otros, desarrollan acciones y propuestas para el desenvolvimiento de la I+D+i (Investigación, Desarrollo e innovación). En los últimos dos decenios el concepto de innovación se ve acompañado por el de creatividad, de manera que se establece que existe un vínculo entre la creación y la innovación, puesto que la denominada industria creativa también contribuye al desempeño innovador de una sociedad.

En este sentido podemos señalar que el desarrollo, la expansión y la adopción de las tecnologías digitales en la sociedad contemporánea ha dado lugar a innovaciones muy significativas. Las mismas conllevan a nuevos conocimientos, lenguajes y herramientas que se expresan en todos los ámbitos de la vida cultural, social, laboral, política y económica.

Con el despliegue de las tecnologías digitales, junto con la cada vez mayor producción de bienes y servicios digitales y la mercantilización de los ámbitos culturales, no ha quedado espacio ni objeto del que no se pueda extraer un valor económico, más allá de las intenciones de quiénes distribuyen, crean o producen tales bienes y servicios.

Este proceso de mercantilización de la cultura dio lugar, hacia finales de la década del '60 al concepto de industrias culturales y hacia los 2000 a la noción de "industrias creativas", que si bien forman parte de las culturales, cuentan con características propias e incluyen otros sectores de actividad específicos. De manera que en las industrias creativas se engloban casi los mismos sectores que las industrias culturales, pero se incorporan la publicidad, el diseño, los videojuegos, la arquitectura y el software (UNESCO). Estas industrias son consideradas hoy en día como una economía en creciente expansión que aporta al desarrollo del PIB de un país, ciudad e incluso de una región.

Por otra parte, vinculado con los conceptos de innovación y creación se reedita la noción de emprendedor y la de emprendedorismo asociado fuertemente al mercado. El conocimiento, el talento y la innovación son las palabras clave que caracterizarían al

emprendedor.

Si bien esta figura conceptual tiene una larga historia desde el trabajo del economista J. Schumpeter, su introducción y uso con el propósito de denominar a un agente económico es bastante más reciente. Por su notable expansión las definiciones de “emprendedor” son múltiples y también han dado lugar a términos como “emprendedor cultural” o “emprendedor social”, cuyos fines no son necesariamente comerciales, sino sociales, culturales o políticos, entendiendo que el acto de emprender no sólo es característico del mundo de los negocios.

Asimismo, el advenimiento a escala global del “emprendedorismo”, ha dado lugar a un amplio abanico de políticas del gobierno argentino en esta materia, con el fin de promover y favorecer los proyectos corporativos, colectivos e individuales de “emprendedores” en las industrias culturales y creativas. En general, las mismas se producen en asociación con el sector privado, los ámbitos educativos y organizaciones de la sociedad civil.

Sin embargo, es importante señalar que el trabajo en el mercado laboral de la industria creativa es sumamente flexibilizado y se ve encubierto en el trabajo freelance por proyecto, de tal forma que el emprendedorismo surge como una alternativa laboral con vistas al futuro de sus desarrolladores de alta precariedad.

Sobre esta problemática se focaliza la ponencia propuesta. Los objetivos del trabajo son, por un lado analizar los procesos de apropiación de tecnologías digitales, creación e innovación que llevan adelante sujetos individuales y colectivos con la finalidad de desarrollar proyectos y/o emprendimientos que pueden estar destinados al mercado o a fines sociales, culturales o políticos. Por otro se pone en debate cómo, la promoción del trabajo independiente y la figura de emprendedor forman parte de una ideología que esconde la maximización de la precariedad laboral, especialmente en los más jóvenes de la PEA.

Esta ponencia conforma un recorte de una investigación en desarrollo del equipo Sociedad, Internet y Cultura (E-SIC) del Instituto Gino Germani. Aquí focalizamos en particular en los trabajadores/desarrolladores de las industrias culturales y creativas que despliegan su actividad en los procesos de creación, distribución y comercialización de contenidos en entornos digitales, tales como comunicación, software, y videojuegos, entre otros.

Se observa además, el rol que cumplen, en la promoción de la innovación y el emprendimiento, el Estado, las universidades e institutos de educación superior y las empresas del sector, así como los medios de comunicación masivos que aportan a la producción de ciertos imaginarios destinados a promover la figura del emprendedor.

En cuanto a la estructura del trabajo, en primer lugar se reseñará la conformación y desarrollo de economía creativa y se revisarán los conceptos de innovación, creatividad, y emprendedorismo. Además se observarán las políticas más destacadas implementadas por la administración pública nacional y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) para el fomento de las industrias culturales y creativas y el crecimiento de las propuestas en el ámbito educativo público y privado en esta materia, el rol de las empresas del sector y de los medios de comunicación masivos.

Por último se analizarán casos específicos de sujetos emprendedores y de organizaciones, que desenvuelven su actividad en el marco de los entornos digitales, desarrollando y/o promoviendo la innovación y creación para el desarrollo de proyectos emprendedores.

.....

*** Guadalupe Correa**

Ciclo Básico Común - UBA. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

*** Romina Gala**

Facultad de Ciencias Sociales - UBA. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

*** Silvia Lago Martínez**

Ciclo Básico Común - UBA. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Resumen de ponencia

INTERFACES DE UMA ESTÉTICA CONTESTATÓRIA: AS MULHERES NO CENÁRIO DO RAP NACIONAL

*Cleziane Santos De Jesus

Esta pesquisa propõe-se a compreender de que forma o rap de Livia Cruz, Dory de Oliveira e Nega Gizza, representam a violência da vida cotidiana das mulheres nas suas letras musicais. São elas cantoras do rap nacional, com destaque no cenário brasileiro como cantoras desse estilo musical, evidenciando aspectos fundamentais das contradições do movimento hip hop e da luta das mulheres.

O rap apresenta, de forma marcante, a capacidade de verbalizar e denunciar aspectos do cotidiano de um seguimento populacional. Dessa forma, os artistas utilizam as letras de suas músicas para evidenciar, muitas vezes, as desigualdades sociais, o racismo e a pobreza em que vive a população negra, funcionando como um canalizador para a juventude reivindicar melhores condições de vida, conquistar direitos e espaços de lazer (SILVA, 2002). Esse estilo musical, é um dos cinco pilares do movimento cultural hip hop, cuja aparição remonta aos anos de 1960 e início de 1970 nos bairros negros e latinos de Nova Iorque, Bronx e Brooklyn. No Brasil, o hip hop teve sua origem mais especificamente em São Paulo, nos encontros na rua 24 de Maio e no Metrô São Bento, no centro da cidade, de onde saíram muitos artistas reconhecidos até hoje.

Desde seu surgimento, o rap brasileiro transformou-se e hoje existem diferentes modalidades, fazendo com que novas tendências fossem introduzidas nesse cenário brasileiro, englobando diferentes atores sociais. No entanto, ainda é um segmento musical majoritariamente masculino. Lima (2005) afirma que mesmo não sendo notadas, as mulheres, desde o início, nos anos 1980, estiveram presentes na construção do hip hop paulistano. No entanto, a presença feminina nesse cenário sempre foi consideravelmente menor que as dos homens, fato que persiste até o momento atual. Comparando-se com as décadas de 1970 a 1990, a participação das mulheres no movimento tem-se expandido. A partir do início dos anos 2000, as cantoras passaram a integrar os grupos de rap em maior número, entretanto a elas cabia apenas cantar as partes melódicas das músicas. Posteriormente, na década seguinte, as mulheres passam a dar início a carreira solo, gerando assim uma mudança na participação destas enquanto cantoras de rap. Consequentemente, percebe-se uma transformação também nas suas canções, que muitas vezes tornaram-se distintas das composições feitas pelo rap masculino, tocando em temas que tendem a debater questões da sua realidade enquanto mulher. Deste modo, a discussão, nesse âmbito particular da música, adquire significado devido ao histórico machista, que é possível perceber principalmente nas letras de rap feitas por homens desde o início.

A arte, segundo Heller (1987), contém aspectos sociais importantes, pois é o resultado da capacidade humana de representar o mundo, como algo construído por eles mesmo, além de conter juízos e ideologias peculiares sobre a vida e a sociedade. Para

Heller (1987), não há vida cotidiana sem arte. Desse modo, no conjunto heterogêneo do pensamento cotidiano estão presentes as condições preliminares e os germes de uma visão artística. Segundo a autora, em toda formação social existem expressões artísticas, como o canto, a música e a dança, sendo capazes de recriar aspectos centrais da vida cotidiana. Sobre a base das obras de arte, é possível reconstruir, de modo seguro, a ética e a imagem do mundo de qualquer época. Podemos analisá-las, nesse sentido, justamente porque é possível encontrar, nas expressões artísticas, o grau e a direção da individualidade de um momento histórico. Todo o processo de criação da obra de arte arrasta consigo aspectos originados da vida cotidiana, vivida e experimentada de um modo singular. A música é uma prática cultural, e, ao que tudo indica, presente em toda humanidade, expressando aspectos diversos da sociedade. A música pode funcionar como fonte de prazer, expressão de sentimento, canalizadora dos problemas sociais, sendo também objeto de estudo de muitos teóricos que se propuseram a pensar sobre as diferentes formas de representação na arte. Desta forma, a arte em geral, e a música, em específico, além de ser umas das mais importantes expressões humanas, estando presentes em diversos segmentos sociais, acompanhando a sociabilidade humana e suas transformações há milhares de anos, se tornando também um importante objeto de interpretação da sociedade.

O conteúdo estético da música, analisado a partir da relação entre subjetividade e objetividade, passa a ser observado, na época moderna, por teóricos como Lukács (1982) e Adorno (2011), a partir das mediações estabelecidas através da mimese social, nas quais estão imersas as sistematizações sonoras. Para Theodor Adorno (2013) e Georg Lukács (1982), há na música uma ligação mediada com a realidade social, vínculo esse que se desenvolve desde o momento de criação das obras e concretizam-se no seu conteúdo final, em sua completude. A mediação estabelecida entre a objetividade e subjetividade do artista será denominada de mimese artística para os dois teóricos. Apesar de concordarem a respeito da relação mediada na feitura da obra, os dois dão significados diferentes para a forma como se dá esse processo de síntese. Em Lukács (1982), a mimese assume um caráter de refiguração da realidade social, desse modo imprimindo nas obras as condições sociais correspondentes ao cotidiano vivenciado pelo artista. Já na abordagem teórica de Adorno (2011), a mimese assume a função de mediar os processos criativos do artista, mas não como uma cópia da sociedade contemporânea, numa espécie de representação simplificada.

A música popular negra emerge através de uma relação intensa com o cotidiano, através de agruras vivenciadas pelos sujeitos. Com isso, ela contém em sua forma/conteúdo uma presença marcante de traços sociais. Isto ocorre, por ser a música uma das poucas formas de expressão não interdita, permitindo assim a representação das desigualdades sociais às quais a comunidade negra está submetida. Isso acontece com o blues, o jazz, o rock, o reggae, o rap. Como sinaliza Gilroy (2001), a música constituiria uma das mais ricas formas de expressão, justamente porque mantinha vivo os terrores inefáveis da escravidão através do seu universo estético.

O estilo de música espiritual, nascido pós independência nos EUA, constrói as bases para o surgimento do blues, do Jazz e do Soul, utilizadas para expressar o cotidiano do negro estadunidense. O rap, nasce a partir dessa influência do Soul e do Funk após estes sofrerem processo de industrialização, somado a influências jamaicanas ao adentrar o país, levando consigo formas para expressão dessa música. O rap, desde sua origem, prioriza aspectos do cotidiano da população mais pobre, sendo que seus

temas representam ações que são fruto das experiências vividas de quem canta, dentre as músicas populares negras, sempre ganhou destaque pelo seu forte teor de contestação, e pela construção de uma música de desobediência social. Apesar da música de rap apresentar estes aspectos questionadores da realidade, numa espécie de abordagem marginal, existe uma contradição dentro do próprio movimento, que é pensar a questão do gênero, especialmente o papel subjugado da mulher dentro desse mesmo espaço. Essa subordinação é representado nas letras de forma que revelam os preconceitos gerados em torno do gênero feminino ao longo da vida. Apesar das mudanças significativas nas últimas décadas, o rap ainda funciona como um espaço que apresenta muita resistência às mulheres. Mas, como já comentado, hoje existe um movimento forte no cenário do rap feminino em vários lugares do Brasil. Esse processo está relacionado à ascensão da luta das mulheres nessa última década, revelando contradições no interior desse espaço de resistência negra.

Nega Gizza, Livia Cruz e Dory Oliveira são artistas com evidência nesse momento do rap. Apesar do destaque nacional, nota-se que a divulgação da obra é restrita. Cada uma das cantoras gravou um CD, na Humildade (2002), Muito mais amor (2013), Se perguntarem, diga que eu me chamo Dory de Oliveira (2016), das respectivas cantoras supracitadas, além de outras músicas que estão disponíveis na internet, mas que não foram gravadas em CDs. Serão analisadas, além das obras disponíveis nesses álbuns, as músicas de Livia Cruz lançadas em 2017, disponíveis em meios eletrônicos.

A metodologia usada nesta pesquisa é a da decupagem, consistindo em recortar os principais fragmentos da canção, possibilitando uma análise detalhada dos elementos mais relevantes das letras nas composições das mulheres selecionadas nesta pesquisa. A análise aprofunda-se nos elementos que representam a violência da vida cotidiana das mulheres nas suas letras musicais, presentes nas composições do rap feminino de Nega Gizza, Livia Cruz e Dory de Oliveira. Compreendida principalmente através da análise dos elementos estéticos que compõem a música, tais como a letra e os elementos sonoros.

A decupagem permite a identificação dos elementos fundamentais das músicas primeiramente, após fazemos a decomposição analítica dessas partes, que corresponde à análise dos elementos identificados, observando como representam a violência da vida cotidiana das mulheres nas suas letras musicais, a partir da análise dos elementos que forem destacados durante a decomposição. Por fim, inicia-se a fase de recomposição das canções, tendo como objetivo, desta maneira, reconstituir analiticamente a música em sua totalidade. Observando também histórico do artista, a análise do contexto social para entender as possíveis interferências do ambiente político e cultural que influenciaram suas obras, além dos elementos performáticos que contribuem para entendimento da música.

.....

*** Cleziane Santos De Jesus**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA UFBA. Salvador, Brasil

Resumen de ponencia

LA CONSOLIDACIÓN DE PROYECTOS LATINOAMERICANOS DE EDICIÓN DE CIENCIAS SOCIALES: UN ANÁLISIS DE LA EDITORIAL SIGLO XXI DURANTE EL EXILIO DE LOS SOCIÓLOGOS ARGENTINOS EN MÉXICO

*Juan Martín Bonacci

Recientemente, el estudio de la interacción entre proyectos editoriales, grupos intelectuales y las ciencias sociales latinoamericanas ha comenzado a ser objeto de indagaciones sistemáticas por parte de numerosos investigadores. Esas investigaciones han subrayado la importancia del estudio de la producción de libros y la emergencia de ciertas editoriales para el análisis de las transformaciones de la intelectualidad latinoamericana (Gilman, 2012, Tarcus, 2007); como también la centralidad que adquirió la actividad de editores reconocidos como Arnaldo Orfila Reynal para el desarrollo de las ciencias sociales en la región (Sorá, 2005, 2006, 2008; Dujovne y Díaz, 2006). También se ha destacado cómo el análisis de la propia actividad editorial de Gino Germani permite dar cuenta más cabalmente del proyecto intelectual que atravesaba el proyecto de la sociología moderna en la Argentina (Blanco, 2006). El análisis de las condiciones de edición y publicación de libros de sociología permite abordar, simultáneamente, la consagración de determinados autores y la definición de agendas y temas de interés para las ciencias sociales. Asimismo, por el carácter inmanentemente transnacional del campo editorial iberoamericano (Sorá, 2006), la emergencia de ciertos emprendimientos de edición de ciencias sociales hacia las décadas de 1960 y 1970 vehiculizaron redes de intercambio intelectual en concomitancia con los lazos institucionales establecidos a través de los centros académicos regionales, asegurando la continuidad de la actividad en contextos represivos.

Entre los meses previos al golpe de Estado de 1976 y los primeros años de la dictadura militar numerosos intelectuales argentinos partieron al exilio. En el caso de las ciencias sociales, la diáspora de editores y sociólogos permite ubicar tres geografías culturales relevantes para el establecimiento y consolidación de apuestas culturales para la publicación de sociología: Madrid, Barcelona y la Ciudad de México. El destino de los exiliados también incluye las ciudades de otros países de América Latina y Europa (Jensen y Yankelevich, 2007; Franco, 2008). Entre los países americanos que reciben a sociólogos argentinos, se cuentan Venezuela (Maracaibo), Colombia (Bogotá), Brasil (Río de Janeiro y São Paulo), Canadá (Montreal) y EE. UU. (Austin, New York, Boston). Colombia y Venezuela acogen, respectivamente, a los editores e intelectuales Alberto Díaz y José Sazbón. Sin embargo, para el primero de ellos el paso por Bogotá para fundar y gestionar la filial local de Siglo XXI representa la antesala de su desembarco en México. En cuanto al segundo, en 1976 emigra a Maracaibo invitado por el sociólogo

Julio Godio. Allí, se desvincula de sus funciones editoriales y se dedica a la producción intelectual, la que envía a Buenos Aires y México para su publicación. Entre los países europeos receptores de sociólogos, Francia constituye un destino importante. Inversamente al caso español, y aun considerando que París se convierte en sede de la formación de posgrado, no es un centro significativo de radicación y creación de proyectos editoriales, debido al factor lingüístico y a la estructura de su campo editorial. Así, el mapa exiliar se conformó lazos interconectados cuyos centros de circulación y producción de libros se establecieron en las dos ciudades más importantes de España y en la capital mexicana.

Por un lado, el exilio propició la fundación de casas editoriales específicamente orientadas a la publicación de libros de ciencias sociales por parte de editores argentinos en el exterior. Es el caso de Víctor Landman y la editorial Gedisa en Barcelona, como también el de la creación de la filial ibérica de Paidós en la misma ciudad. Por otro lado, también permitió la continuidad de ciertos proyectos editoriales asociados a figuras intelectuales que habían impactado en la publicación de sociología argentina. Nos referimos en particular a la editorial Siglo XXI y José Aricó en México. Sin embargo, la incorporación de los sociólogos argentinos a estas editoriales en calidad de autores no fue homogénea. La casa mexicana de Siglo XXI fue la que incorporó una mayor cantidad de sociólogos argentinos en sus catálogos tras absorber parte de la labor editorial realizada en la filial argentina, cerrada tras la intervención militar. Asimismo, tanto en tierras ibéricas como en suelo americano, Siglo XXI constituyó el proyecto cultural que atrajo la atención de las nuevas figuras de la sociología iberoamericana.

¿Qué razones determinaron que México fuera el lugar donde se desarrollaron proyectos editoriales de especial resonancia para la sociología argentina? ¿Por qué, a diferencia de México, España no constituyó un espacio de atracción de sociólogos argentinos a pesar del establecimiento de editores argentinos orientados a las ciencias sociales en un contexto de importante recuperación del mercado editorial español? ¿Qué relaciones se establecieron entre las casas de edición en ambos países y los sociólogos? ¿Cómo se incorporó la sociología al proyecto cultural de la editorial Siglo XXI?

En esta ponencia, abordaremos el lugar que ocupó la publicación de sociología en la emergencia y consolidación de una agenda latinoamericana de libros de sociología durante el exilio intelectual argentino en México, a través de una combinación de técnicas de análisis documental de catálogos y obras publicadas y una reconstrucción sociohistórica de trayectorias de autores y editores. Para ello, nos centraremos en el análisis del proceso a través del cual la editorial Siglo XXI pasó a ocupar un lugar central en la edición iberoamericana de ciencias sociales.

En primer lugar, nos concentraremos en los motivos por los que España fue un espacio destacado para la radicación de editores argentinos, mientras que México lo fue para los sociólogos argentinos. Luego, mostraremos cómo en México, junto con las redes creadas por las instituciones de investigación y docencia regionales

fundamentalmente, la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) la editorial Siglo XXI permitió la continuidad de las actividades de los sociólogos que partían al exilio mexicano a partir del establecimiento de redes entre agentes cuyos proyectos intelectuales se entrelazaban. Fue precisamente el lugar que ocupó la sociología en el proyecto

intelectual de la editorial lo que permitió que Siglo XXI se consolidara como un espacio central de publicación de libros de ciencias sociales en el mercado editorial iberoamericano. Y junto con ello, en la amalgama entre la orientación de los centros regionales y la empresa editorial de Arnaldo Orfila Reynal, se configuró una agenda latinoamericana en los libros de sociología publicados por Siglo XXI. Finalmente, observaremos cómo su plan editorial representaba una estrategia heterodoxa respecto de la línea editorial dominante vinculada a la empresa de Gino Germani, a la traducción de la sociología norteamericana y a la circulación de las temáticas afines a los enfoques sociológicos del desarrollo y la modernización.

.....

*** Juan Martín Bonacci**

Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires - IIGG/UBA. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Resumen de ponencia

LA FESTIVALIZACIÓN DE LA CULTURA EN COSTA RICA

*Sergio Villena Fiengo

¿La festivalización de la cultura en Costa Rica?

Sergio Villena Fiengo

Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad de Costa Rica

(Propuesta de ponencia)

En un discurso pronunciado en el año 2006 con motivo de la inauguración del Festival de Salzburgo, publicado en español con el título “¿Por qué celebrar festivales en el siglo XXI?”, el célebre historiador Eric Hobsbawm señala que, desde la década de los 70s del siglo XX, los festivales “se están multiplicando como conejos” a nivel mundial. Atribuye esta tendencia a que se vive “una época de expansión y alteración cultural” en la cual los festivales no se caracterizan tanto por la innovación y la ruptura con el pasado, como por el descubrimiento de nuevas formas de comunicación artística en desarrollo, por nuevas formas de experiencia estética y por la aparición de nuevos grupos de público.

Hobsbawm ¹que reflexiona a partir de los festivales musicales- considera que, pese al espectacular desarrollo de las tecnologías de la comunicación y las intensificación de las experiencias culturales “virtuales”, los festivales pueden todavía representar un importante papel en la vida cultural en un mundo en vías de globalización. Más aún, con espíritu más integrado que apocalíptico, considera probable que el siglo XXI sea testigo del apogeo de esta forma de experiencia cultural, porque le parece que los festivales constituyen “actividades reales en lugares reales” que permiten “seguir soñando con la fusión de la comunidad, el arte y el *genius loci*, del público y los artistas. Y donde, por un momento, el sueño se hará realidad”.

Por su parte, Iordanova y Rhyne señalan, en la introducción a un libro colectivo recientemente publicado, *The Festival Circuit* (2017), hacen referencia a los festivales ²especialmente a los de cine- no como eventos aislados, sino como un parte de un sistema o, en una traducción literal, como un “circuito” o una “red”. Así, refiriéndose específicamente a los festivales de cine, señalan: “there is consensus that since the 1980s, film festivals have proliferated at an exponential rate in every corner of the globe. More importantly, there is also consensus that the festival network has grown not only in terms of sheer numbers but also in influence.” (2017: 2)

Esta proliferación de festivales, que los autores bautizan como el “syndrom festival” se estaría produciendo de maneras múltiples, entre las que destacan las siguientes: la ampliación de la geografía de los festivales (lo que podríamos denominar el “festival scape”), la densificando los calendarios festivos, pero también la diversificación de sus temáticas y públicos. Como resultado, hoy se organizan festivales en latitudes y longitudes cada vez más extremas, durante prácticamente todo el año, incluyendo prácticamente todas las disciplinas artísticas y, todavía más, multiplicando los encuentros interculturales, borrando las barreras entre los niveles culturales (alto,

medio, bajo) y convocando públicos cada vez más amplios y diversos.

De esa forma, comienzan a emerger también “circuitos de festivales”, creándose múltiples redes internacionales (tendencialmente de alcance global) de eventos artísticos y culturales por los cuales circulan múltiples actores, entre los que destacan artistas, productores, curadores, coleccionistas, gestores culturales, inversionistas, publicistas, agentes y otros. Ante ese fenómeno, algunos académicos consideran que ha llegado el momento de plantearse la necesidad establecer una nueva área de estudios culturales: los “festival studies” o “estudios de festivales”. Este tipo de estudios guardaría relación con otra tendencia, que en el entorno latinoamericano ha reclutado adeptos, sobre todo en Brasil, que ha enfocado su atención en el estudio de los llamados “mega eventos”, cuya atención se ha dirigido fundamentalmente al estudio de los grandes festivales deportivos, entre los cuales destacan los Juegos Olímpicos y las Copas Mundiales de Fútbol.

Precisamente, Bennett, Taylor y WordWard han publicado recientemente una recopilación de artículos que podría considerarse un libro pionero sobre los “Festival Studies”. Estos autores consideran que está ocurriendo, más que una proliferación de festivales, lo que está ocurriendo es una “festivalización de la cultura”, entendiendo como tal el proceso en el que los festivales tienen a convertirse en el componente fundamental en el mundo cultural contemporáneo: “In a world where notions of culture are becoming increasingly fragmented, the contemporary festival has developed in response to process of cultural pluralization, mobility and globalization, while also communicating something meaningful about identity, community, locality and belonging. The contemporary festival therefore becomes a potential site for representing encountering, incorporating and researching aspects of cultural difference.” (2018)

Estos autores, están interesados en estudiar las razones, formas y significados que caracterizan a los festivales contemporáneos, contrastando los mismos con otros eventos culturales “tradicionales”, como las fiestas, los carnavales y las ferias, que “históricamente han servido como formas de participación utilizadas para articular y comunicar valores compartidos, ideologías y mitologías centrales para la visión de mundo de comunidades relativamente localizadas.” (2014: 1) Así, el libro compendia una serie de estudios que se orientan a estudiar el papel de los festivales, locales y globales, en relación con las identidades culturales, los estilos de vida, las ideologías políticas, las prácticas de ocio, los estilos creativos, los gustos culturales y las modalidades de participación de las audiencias.

Ahora bien, ¿podemos hablar en el caso de Costa Rica de una “festivalización de la cultura”? ¿cuál es la oferta de festivales y cuál su impacto sobre las maneras de producir, poner en circulación y consumir el arte, es decir, sobre el campo artístico? ¿cuáles son los “pro” y los “contra” de la proliferación de los festivales culturales artísticos en Costa Rica en términos sociales, culturales, políticos y económicos? ¿Tienen efectos positivos, como pensarían los “ingenuos” y los “integrado”, o más bien sus efectos son principalmente negativos, como seguramente creerían los “cínicos” y los “apocalípticos”? ¿Será esta modalidad de evento cultural lo que nos permitirá superar nuestro estancamiento cultural? O, por el contrario ¿producirá en nuestro medio una nueva versión de aquello que a fines del siglo XIX el sociólogo alemán George Simmel denominó “la tragedia de la cultura”? En fin, ¿cuáles sus consecuencias en términos de las funciones “salvíficas” históricamente asignadas a la cultura en la

modernidad, en la construcción de la nacionalidad, en la resolución de la “cuestión social” y de la integración de la diversidad?

Algunas preguntas adicionales que orientan nuestra exploración son las siguientes:
¿Cuál ha sido el desarrollo histórico de las festividades masivas en Costa Rica? ¿Cuáles son las razones de la proliferación reciente de eventos tipo festival y feria? ¿Quiénes son los “sujetos” que organizan (gestores), alimentan (productores) y consumen (receptores) en estos eventos? ¿Cuáles son sus modalidades, sus funciones, su calendario y su geografía/territorialidad? ¿Cuál su relación con los “niveles culturales”: alto, medio, bajo? ¿Cuál la participación de los sectores sociales: Estado, mercado y sociedad civil? ¿Cuál su relación con el campo cultural y con el campo artístico (y sus subcampos)? ¿Cuáles sus temas y objetos de transacción (lugares de concurrencia: restringido (congreso académico) y ampliado (público general)? ¿Cuál su relación con las claves interpretativas: identidad nacional, modernidad, cuestión social, alteridad?

.....

*** Sergio Villena Fiengo**

Instituto de Investigaciones Sociales. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Costa Rica - IIS/UCR. Ciudad Rodrigo Facio, Costa Rica

Resumen de ponencia

LA GESTIÓN DE LOS ESPACIOS ARTESANALES URBANOS. EL CASO DE LA FERIA DE ARTESANOS DE LA DIAGONAL PUEYRREDON DE MAR DEL PLATA

*Olga Mabel Zecca

I- Resumen

La Feria Artesanal de la Diagonal Pueyrredon de Mar del Plata, Argentina, constituye el contexto de la investigación. El presente trabajo aborda la relación existente entre la gestión municipal y el desarrollo de la actividad ferial.

El estudio de gestión del espacio ferial implica la comprensión de las tensiones existentes en el lugar, así como la interpretación de los procesos por los cuales se originaron. Consideramos que es un tema de importancia a la hora de realizar un aporte al campo de la gestión cultural.

Comenzamos la investigación indagando los análisis realizados en distintas ferias urbanas (del país y del exterior), donde pudimos observar que las relaciones internas (entre feriantes) y externas (con los municipios) en los espacios feriales eran un tema abordado de manera secundaria o surgía como un elemento de tensión en el contexto de otras búsquedas.

A partir del hallazgo de la existencia de una comunidad vital, integrada por personas que demuestran autodeterminación por pertenecer al espacio ferial, pudimos apreciar que el desarrollo integral de la actividad artesanal, así como los rasgos distintivos de su identidad, parecía no estar contemplada en la normativa vigente.

Encontramos que en la Feria de Artesanos de la Diagonal, existen dos grandes núcleos de tensión, el primero relacionado al exceso de burocratización del sector público y el segundo, vinculado a un tipo de modelo gestión que prioriza a la actividad artesanal como herramienta para la disminución de la pobreza.

Las políticas culturales y la gestión cultural

Las políticas culturales inciden en las prácticas culturales actuales. Para Teixeira Cohello (2009, p.241)

(2) las políticas culturales constituyen una ciencia de organización de las estructuras culturales y generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas.

La definición y caracterización de las estrategias que constituyen la política cultural van de la mano con la visión que tenga el estado del concepto de cultura. En líneas generales, las políticas públicas ligadas a los diferentes sectores culturales de Argentina son concurrentes entre la nación y las provincias, sin perjuicio de las atribuciones que sobre el particular tienen los municipios, cada uno de ellos con su propia estructura administrativa cultural específica. Esto representa un cuadro

complejo por el desigual tratamiento con que los gobiernos locales han encarado la acción cultural oficial.

En el orden local, Mar del Plata tiene una Secretaría de Cultura que, en este momento se encuentra en una etapa de cambio, ya que a partir del nuevo gobierno local - que asumió el 10 de diciembre de 2015- este organismo sufrió un fuerte recorte presupuestario, dando de baja una importante cantidad de actividades de promoción socio-cultural, muchas de ellas promovidas por la anterior gestión municipal.

En su última etapa, la gestión anterior había hecho foco en políticas culturales para los barrios de la ciudad, a través de dos acciones de gran magnitud; estas fueron la creación y promoción de la Orquesta Infanto Juvenil y la creación de 23 centros culturales barriales. La nueva gestión municipal, no renovó los contratos de los trabajadores para dichos espacios, produciéndose el cierre de los centros culturales y la desaparición de la Orquesta. Esto originó un fuerte rechazo a la actual gestión de la Secretaria de Cultura.

En relación a las actividades artesanales, la política municipal dio continuidad a la actividad que desarrollaba el Departamento de ferias artesanales y actividades en la vía pública. Este órgano fue creado para administrar los espacios de Ferias dependiente de la Secretaria de Cultura. Es importante aclarar que dentro del Partido de Gral. Pueyrredon existen un número importante de Ferias dependientes de otras Secretarias o dependencias del estado provincial y nacional.

Según la página web oficial de la Secretaria de Cultura local, el objetivo de este departamento es alentar el desarrollo y el crecimiento de las expresiones culturales que surgen en forma espontánea, así como regularlas y supervisarlas bajo su jurisdicción, las que actualmente son: Feria Central de Artesanos de la Diagonal, feria de artesanos y manualistas del Paseo Jesús de Galindez y Mercado de Pulgas. Dentro de las transformaciones producidas por la reducción presupuestaria, encontramos el cambio de ubicación de esta dirección, limitando su función a procedimientos puramente burocráticos, ya que instruyen, distribuyen, describen y rechazan a las actividades, los productos y a las personas, es decir, su función principal es el control.

Desde los inicios de la Feria de Artesanos de la Diagonal el papel del estado ha sido predominantemente de control, dando cumplimiento a la reglamentación existente. Para eso ha adoptado dos formas: primero, la supervisión directa del trabajo de los artesanos por parte de las autoridades e inspectores que representan a los municipios, mediante los concursos, las tomas de asistencia, las fiscalizaciones, el control de la autenticidad de la mercadería exhibida. El segundo tipo de control que se lleva a cabo consiste en mantener legajos e historiales de cada uno de los artesanos, fotografía de la mercadería, permisos y demás información privada.

La falta de innovación en las decisiones tomadas, o incluso la falta de toma de decisiones, generaron hostilidades que aún hoy se siguen sosteniendo y que imposibilita el diálogo entre actores, motivando parte de los enfrentamientos existentes dentro de la Feria.

Podríamos afirmar que en este contexto, la aplicación de las normativas llevada adelante por el personal administrativo del municipio ha operado para dar una legitimidad basada en la legalidad a fin de garantizar el control (Weber 1987[1919]) y no se encuentra enfocada en el desarrollo cualitativo de las artesanías. Por eso, la relación municipio - feria debería ser reformulada, atendiendo las necesidades de las

personas, con políticas claras y consensuadas, que garanticen el desarrollo igualitario de todos sus miembros.

El segundo gran núcleo de tensión, gira en torno a la naturalización de la práctica de la gestión pública que prioriza un modelo en donde la actividad artesanal es utilizada como herramienta para la disminución de la pobreza.

Esta práctica, producto de la falta de comprensión de las tensiones existentes en el espacio ferial, ha privilegiado resolver la inmediatez del problema de la pobreza con la generación “nuevos” puestos laborales. Para ello, fue creando predios feriales o sobredimensionando los existentes, en lugar de buscar herramientas para fortalecer el desarrollo de la actividad cultural.

Esta naturalización de incorporar sujetos como estrategia para la disminución de la pobreza es frecuentemente considerada como “una buena práctica de gestión”; sin embargo, ha sido llevada adelante sin acompañar los procesos de incorporación de personas. Existe una valoración intrínseca escasa y un cierto desconocimiento de lo que implica la actividad artesanal en ferias urbanas. Esto produce una gran rotación de personas que ingresan y egresan del lugar, ya que encuentran que ser miembro de una feria artesanal no garantiza la satisfacción de sus necesidades económicas y personales.

Las relaciones entre los integrantes existentes en la feria y los nuevos actores ingresantes hubieran requerido un periodo de adaptación, para que todos los miembros pudieran conocerse y comprender el conjunto de reglas internas del espacio ferial, en pos de facilitar la convivencia de diferentes actores.

Por el contrario, las incorporaciones masivas generaron el rechazo de los artesanos al nuevo grupo de integrantes del espacio ferial, ya que consideraban que estas personas no tenían vinculaciones previas con las artesanías y no compartían los mismos intereses, provocando un sentimiento de rechazo por parte de los artesanos que trabajaban en el lugar hacia los artesanos ingresantes, este sentimiento aún hoy sigue vigente.

Las políticas locales se han enfocado en adaptar o replicar modelos de intervención que se implantaban en otras ciudades, sin analizar o evaluar las consecuencias de dicha intervención y cómo estos procesos pueden afectar la dinámica de la Feria y la vida de las personas.

La intervención en el espacio ferial debe ser definida con claridad para comprender cuáles serán sus alcances y limitaciones, debiéndose trabajar con los actores involucrados de manera transversal, para hacerlos partícipes en las tomas de decisiones que impactarán en sus vidas cotidianas.

Pensar en estos espacios como una fórmula para disminuir la pobreza (en términos económicos) implica una mirada parcial de la realidad. Existe la necesidad de repensar cómo gestionar el funcionamiento de las ferias a través de programas que sean consensuados por todos los actores intervinientes, programas que surjan del trabajo comprometido de las partes afectados (Desarrollo Social, Cultura, trabajadores de los espacios feriales, y la comunidad local, entre otros.).

Bibliografía (no fue incluida por falta de espacio)

.....

*** Olga Mabel Zecca**

Universidad Nacional de Mar del Plata - Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño UNMdP - FAUD. Mar del Plata, Argentina

Resumen de ponencia

LAS CASAS DE LA CULTURA Y CENTROS VITALES DE EXPRESIÓN CULTURAL. UN CASO COLOMBIA.

*Winston Manuel Licon Calpe

Las “casas de la cultura”, son organizaciones, generalmente gubernamentales y en algunos casos privadas, con espacios físicos (edificios, parques o centros de reunión) en las que las comunidades y otros grupos de interés promueven proyectos y actividades culturales con alcance local. También se denominan centros culturales públicos o comunitarios. En Colombia, existen más de 700 casas de la cultura repartidas en 1115 municipios, que cuentan con apoyo difuso dependiendo de las capacidades institucionales locales. En las ciudades y municipios de cabecera departamental de mayor tamaño, las casas de la cultura se organizan como centros de servicios comunitarios o educativos financiados con recursos públicos locales (p. ej. parques biblioteca, centros integrales), y suelen ubicarse en barrios o comunas de población vulnerable. En los municipios y centros poblados más apartados, las casas de la cultura coordinan casi todas las actividades culturales locales, por delegación de la administración municipal, y compiten por recursos adicionales de convocatorias públicas.

Las casas de la cultura suelen servir a múltiples propósitos de desarrollo local, más allá del fomento de expresiones artísticas. En ellas se suelen programar actividades educativas y de inclusión social, especialmente para la formación extracurricular infantil, juvenil y de adultos mayores. De manera indirecta, las casas de la cultura crean espacios de construcción de ciudadanía y solidaridad, de transformación del paisaje urbano y de memoria colectiva. Sin embargo, en Colombia no existen políticas públicas nacionales para fomento y promoción de las casas de la cultura en el nivel local, el apoyo institucional depende de la voluntad de los gobiernos de turno, y la financiación oscila entre el auspicio del sector privado y la asignación de partidas presupuestales públicas y convocatorias que no son constantes. El artículo presenta la situación institucional y jurídica de las casas de la cultura en Colombia en escala nacional, propone una caracterización general de las mismas e ilustra a través de estudios de caso sus impactos como centros comunitarios de promoción de la cultura y del desarrollo social.

Método

En Colombia, según datos disponibles para el año 2016, existen 709 casas de la cultura identificadas por el Ministerio de Cultura. Cada una de las grandes ciudades tiene al menos una o varias casas de la cultura, la mayoría de ellas ubicadas en comunas o barrios con población vulnerable o en estado de pobreza. Los municipios más pequeños, en su mayoría, tienen al menos una de estas casas de la cultura. Existen pocas casas de la cultura ubicadas en zonas rurales. Con este breve análisis territorial, se puede postular de manera preliminar que las casas de la cultura cumplen un importante rol para dinamizar y promover las expresiones culturales en los núcleos de

población que concentran a la población vulnerable.

Por tal razón, la iniciativa de investigación sobre casas de la cultura en Colombia, incluye varios componentes

1. Caracterización de las casas de la cultura como fenómeno institucional a partir de su impacto en el ámbito local.
2. Contexto institucional y jurídico de las casas de la cultura en Colombia: Revisión de la institucionalidad, las normas aplicables a las casas de la cultura en Colombia, y las políticas públicas para la promoción de este tipo de centros comunitarios desde el nivel nacional.
3. Análisis estadístico de las casas de la cultura registradas en el Ministerio de Cultura, y consulta de información disponible en el Sistema de Información de Fomento a la Cultura  SIFO.
4. Análisis comparado de varios casos de “casas de la cultura” en Colombia: Se invitó a varios gestores culturales, a describir las características institucionales y jurídicas de las casas de la cultura de su localidad, en tres categorías de análisis: Actividades de la casa de la cultura; estructura organizacional; Financiación.

Las casas de la cultura en el ámbito latinoamericano.

A pesar de que las casas de la cultura, o centros culturales comunitarios o públicos existen en varios países de América Latina, se cuenta con pocos estudios que ilustren sus impactos como estrategia de política pública.

Por ejemplo, en Buenos Aires, desde mediados de la década de los 90 se adelanta el Programa Cultural en Barrios que se define así mismo como “una política pública que interviene en los distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires”. Para 2006, existían aproximadamente 38 centros culturales barriales, distribuidos en toda la ciudad y ofreciendo más de 1.200 talleres y curso de forma gratuita. A través de ellos promueve “el trabajo colectivo sobre aspectos identitarios a partir de actividades vinculadas a la memoria e historia de los barrios y la ciudad.” Asimismo, orienta el desarrollo cultural comunitario por medio de un trabajo territorial, estableciendo vínculos directos con los actores culturales que participan, de forma directa o indirecta, con el programa. Esto permite descentralizar la información y formación cultural democratizando el acceso. (País, 2006, p. 178)

.....

* Winston Manuel Licon Calpe

Facultad de Administración. Universidad Nacional de Colombia Sede Manizales. Facultad de Administración. Universidad Nacional de Colombia Sede Manizales - FA/UNAL-Manizales. Manizales-Caldas, Colombia

Resumen de ponencia

MEDIOS, DEMOCRATIZACIÓN Y REPRESENTACIONES AUDIOVISUALES EN AMÉRICA LATINA: DOS NÚMEROS ESPECIALES DE LA REVISTA LATIN AMERICAN PERSPECTIVES

*Javier Campo

*Kristi Wilson

*Tomás Crowder-Taraborrelli

Este panel describe los resultados de una publicación muy reciente de la revista Latin American Perspectives sobre Medios y democratización (Mayo, 2018) y un número sobre Género, sexualidad y medios (por publicar, 2019). Este panel se centrará en las intersecciones críticas de los medios, la democratización y las luchas sociales en la experiencia política latinoamericana reciente y buscará analizar a los medios como instituciones político-económicas claves dentro de los cuales se libran las luchas políticas y sociales. Después de una breve descripción de las conclusiones más importante de los artículos que conforman la colección sobre Medios y democratización, Crowder-Taraborrelli analizará la complicada relación entre ciudadanía y medios en la primeras décadas del siglo XXI. Por su parte, Campo considerará el papel que juegan los diferentes tipos de medios (corporativos, estatales/públicos, de partido políticos, comunitarios, sociales, etc.) en las luchas actuales y cómo la reestructuración de medios modifican las relaciones de poder en todos los niveles.

Este número especial de LAP se presenta como un resumen de la situación conflictiva, candente, y también creativa, del sector mediático y sus ramificaciones sociales (que no son pocas). En tiempos en los que la política y los discursos mediáticos se han fusionado, de manera que ya no podemos entender uno sin tener en consideración al otro. Y, como para sumar otro elemento imposible de soslayar, en el proceso de organización y trabajo en este Special Issue los que eran gobiernos progresistas de izquierda, hoy están en manos de la derecha empresarial preferida de los conglomerados mediáticos.

Latinoamérica es una región de contradicciones en términos de género y sexualidad. A pesar que se ha legislado en favor de muchos derechos para las comunidades LGBTQ en toda la región, Latinoamérica es una de las regiones con más discriminación. El aborto sigue siendo ilegal en 7 países y los feminicidios no son solo constantes, sino también cada vez más visibles. A pesar de la desigualdad persistente, las mujeres y las comunidades LGBTQ han desempeñado un papel crucial y constante en el activismo latinoamericano y los movimientos de resistencia. El aumento de 1990 a 2014 de gobiernos liderados por mujeres es paralelo a un aumento en la representación de los

medios de temas relacionados con el género y la sexualidad, y un aumento en la participación femenina en el cine y la producción de videos. Wilson, co-editora junto a Clara Garavelli de un número especial de LAP, explorará algunos de las preguntas centrales sobre el impacto de las transformaciones sociales y culturales de género y sexualidad en los medios, y en particular, en el cine.

Las cineastas y realizadoras de videos a menudo llaman la atención sobre los derechos humanos y otros asuntos que afectan a las mujeres y las comunidades marginadas cuando los medios de comunicación tradicionales no las cubren. Por ejemplo, la cineasta mexicano-estadounidense, Lourdes Portillo, despertó la atención internacional sobre la lucha de las mujeres argentinas que buscaban a sus familiares desaparecidos en su premiado documental *Las Madres: the Mothers of the Plaza de Mayo* (coescrito y dirigido con Susana Muñoz, 1985). Del mismo modo, Portillo fue la primera documentalista en registrar en los femicidios en Ciudad Juárez, México, en su documental *Señorita extraviada* (*Missing Young Woman*, 2001) ayudando a potenciar una tragedia local a una discusión más amplia sobre el alarmante aumento del femicidio en Latinoamérica. La directora argentina Lucrecia Martel, en films como *La ciénaga* (2001) y *La mujer sin cabeza* (2008) ha dejado su huella en la comunidad cinematográfica internacional indagando los años posteriores a la dictadura a través de una exploración del testimonio, la supervivencia y el duelo. Wilson también analizará el trabajo reciente de la cineasta mapuche Jeanette Paillán, miembro fundadora de CLACPI, organización que coordina y promueve el video y el material cinematográfico indígena.

Wilson explorará temas relacionados con la representación, la economía política y el activismo social, incluyendo y considerando temas relacionados pero no limitados a: los gobiernos neoliberales de derecha en América Latina (con sus agendas heteronormativas hegemónicas) y su impacto en la representación de las mujeres, los homosexuales y las personas transgénero; las formas en que los gobiernos progresistas cambiaron las condiciones para la producción y distribución de medios para las mujeres y / o ampliaron el rango de representación de género.

.....

*** Javier Campo**

Investigador del CONICET. Tandil, Argentina

*** Kristi Wilson**

Soka University of America/SUA y Latin American Perspectives (LAP). Aliso Viejo, Estados Unidos

*** Tomás Crowder-Taraborrelli**

Soka University of America/SUA y Latin American Perspectives (LAP). Aliso Viejo, Estados Unidos

Resumen de ponencia

NOVAS DINÂMICAS ENTRE ATIVISMO E ARTE: PROJEÇÕES DIGITAIS EM PROTESTOS NO BRASIL PÓS- 2013.

*Augusto Nefthali Corte De Oliveira

*Marina Bortoluz Polidoro

Ainda que toda proposição artística evoque dimensões políticas, notadamente as que ocupam o espaço público da rua, interessam a esta comunicação as propostas que se posicionam no âmbito da arte e do ativismo. A arte realizada no espaço urbano, portanto fora dos ambientes institucionais das galerias, faz uma declaração política. A ocupação crítica e poética do espaço público revela um desejo social: intensificar a presença do artista na realidade coletiva, com o estabelecimento de relação direta com a realidade, sem intermediários. Ao dispensar o lugar tradicional das instituições de arte e muitas vezes recusar-se a produzir um objeto que se ofereça como mercadoria, esses trabalhos correm o risco de, fora da proteção da moldura institucional, confundir-se com a vida. Correm o risco, como o risco do desenho: projetam, pretendem, surgem na medida em que confundem-se com a vida. As intervenções artísticas no espaço urbano, do ponto de vista da arte, podem englobar desde trabalhos de escala monumental até frágeis interferências ou ações e proposições efêmeras que não deixam rastros. Nosso foco no entanto coloca-se no cenário das manifestações políticas de rua que ocorrem no Brasil desde as jornadas de 2013, mais precisamente sobre trabalhos que estão entre a arte e o ativismo e que envolvem projeções digitais no espaço público durante o desenrolar da manifestação. O grupo que destacou-se nessa estratégia de trabalho, e vem continuamente trabalhando dessa forma até hoje, é o Coletivo Projetação do Rio de Janeiro, mas outros também realizaram experiências, como o grupo coordenado por Suzete Venturelli (UnB) que realizou intervenções com projeção mapeada. Propomos uma reflexão crítica acerca do potencial poético, crítico e político desse tipo de trabalho em construir significado no contexto específico da manifestação. O uso crítico das tecnologias digitais de informação e comunicação foi notável nesses eventos, como também em outros movimentos desde o início do século XXI. Desde a conexão com o ciberativismo, com manifestações organizadas pelas redes sociais e que tiveram seus desdobramentos divulgados também por esses meios, com destaque às mídias livres que tiveram papel significativo nesse processo. Em grande parte possibilitadas pela maior acessibilidade às tecnologias digitais da informação e comunicação, especialmente com os dispositivos móveis e equipamentos sem-fio. Dá-se destaque à convergência digital que facilita a produção e difusão de informações não-hierarquizadas como nos processos tradicionais - notadamente os smartphones, que permitem a filmagem e sua pronta divulgação nas redes (ver, a esse respeito, a “Revolta da Antena” em Santa Catarina). Nota-se um impacto importante da convergência digital sobre o aspecto

organizacional dos ciclos de protesto atuais. Se os protestos no passado recente pressupunham a atuação de organizações sociais estruturadas, como partidos políticos, sindicatos ou igrejas, atualmente a estrutura de contaminação da mobilização recorre às mídias sociais digitais (Tatagiba, 2014). Como resultado dessa estratégia de mobilização, os sentidos das manifestações políticas deixam de ser construídos previamente pelos atores institucionalizados em organizações sociais. Embora eles possam existir, a capacidade de dar os contornos discursivos da mobilização é esvaziada pela diversidade de significados trazidos, inclusive individualmente, pelos engajamento construído sobre redes não-hierarquizadas. Nelson Brissac Peixoto (2004, p. 13) já apresentou as cidades como as possíveis paisagens contemporâneas, onde a saturação de imagens e a aproximação com o muro apagam os contornos e excluem a perspectiva, o olhar em profundidade: “o olhar hoje é um embate com uma superfície que não se deixa perpassar”. É essa paisagem-muro que se apresenta como tela de projeção para os trabalhos aqui analisados. Porém, longe de ser uma tela em branco no espaço controlado (e idealizado) do cinema, ou o cubo branco da galeria de arte, essa tela é feita da sobreposição de camadas materiais, uma acumulação efêmera, competitiva e muitas vezes confusa de impressos, cartazes de entretenimento, mensagens políticas. A cidade já é uma colagem saturada e a projeção feita sobre a cidade incorpora todas essas camadas. Pode-se dizer que a cidade (e porque não a manifestação) ela mesma passa a ser material para arte, a obra muda o lugar e o evento que nele se desdobra e vice-versa.

Assim como nas demais esferas da vida, portanto, a questão da efemeridade é latente nas intervenções urbanas, que estão à mercê dos passantes, das intempéries, de outras intervenções. A cidade abriga atividades rotineiras, ritmadas, é o espaço público por excelência: “a arte então deve ser transitória, também acompanhar as passagens e derivas urbanas, moldar-se na dinâmica dos espaços que modificam sem parar a cidade viva, submeter-se a uma transformação perpétua” (Ardenne, 2004, p. 103). Se isso vale para tantas formas de intervenções urbanas, no caso das projeções digitais há uma diferença a se considerar já que a intervenção não vai se desgastar no embate com o tempo e o cotidiano. A efemeridade é de outra ordem, da virtualidade: ao projetar-se sobre os prédios, muros, monumentos, ela incorpora a textura urbana, mas a imagem projetada deixa de existir como tal assim que o projetor é desligado. Mais complexo no caso das projeções mapeadas, mas também facilitada pela linguagem sintética em geral utilizada nas projeções analisadas, elas podem ser produzidas/alteradas durante a performance, ao vivo e em tempo real, modificando-se como a própria manifestação. O uso de imagem e texto nas projeções analisadas informam para o observador o conteúdo da manifestação. São capazes de significar a reunião de pessoas da mesma forma como instrumentos tradicionais da mobilização política: cartazes, bandeiras, faixas. A interação das pessoas mobilizadas com a projeção, por outro lado, revela a dupla conotação da experiência artística e política: ao articular seu gestual com a imagem, o público/participante da experiência age como o esperado em outras experiências artísticas. Para além, a incorporação da projeção na narrativa e na construção de significado da manifestação aparece como validação, por parte do público/participante, do conteúdo político da experiência estética. A validade de criação de significado político da projeção, em relação à manifestação, depende, portanto, do engajamento ao experimento por parte das

peçoas que compõem a manifestação.

O trabalho (a projeção) em seu ambiente de contaminação (a cidade, a manifestação), possui a persistência gerada pelo registro. Ele próprio digital, é capaz de transpor a experiência para o ambiente virtual em pronta divulgação e operar como significador dos eventos no qual incidem para observadores de fora. A utilização desses registros, fotos e filmes, é nova apropriação de contexto político. Os agentes dessa apropriação podem ser os próprios coletivos de artistas, outros integrantes da manifestação, pessoas que acompanham os eventos desde os relatos no ambiente virtual, etc. De onde, como as próprias manifestações, o esforço de construção de narrativa é limitado e presta-se à reinterpretação dos observadores externos.

A aproximação entre arte e ativismo não é uma novidade do século XXI, porém nele emergem implicações a serem discutidas tanto pelas configurações assumidas pelas manifestações, quanto pelas possibilidades de criação e difusão das tecnologias digitais.

.....

*** Augusto Neftali Corte De Oliveira**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Porto Alegre, Brasil

*** Marina Bortoluz Polidoro**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Porto Alegre, Brasil

Resumen de ponencia

O CINEMA MÁGICO DE ALEJANDRO JODOROWSKY: A DANÇA DA REALIDADE (2013) E A REPRESENTAÇÃO DE PROCEDIMENTOS DE REPRESSÃO SOCIAL NO CHILE DOS ANOS 1930/1940

*Gabriela Protasio

Bastante controverso, o nome de Alejandro Jodorowsky está sempre associado a grandes polêmicas no mundo cinematográfico. Desde o lançamento de seu primeiro longa-metragem *Fando y Lis* (1967), as peculiaridades de seu trabalho chamaram atenção do público e da crítica. A polivalência do diretor que permeia pelas distintas linguagens artísticas é outro elemento que chama atenção em sua obra. Alejandro Jodorowsky iniciou a carreira como poeta em Santiago (Chile) em meados dos anos 40, depois veio a tornar-se também mímico, ator, diretor de teatro, músico, escritor, diretor de cinema, escritor de revistas em quadrinhos e guru espiritual.

Insatisfeito com os rumos políticos e a perseguição que artistas sofriam no Chile durante a ditadura de Carlos Ibañez, Jodorowsky muda-se para Paris. Inicialmente atua sobre a égide do movimento surrealista, mas juntamente com outros artistas funda um coletivo denominado Movimento Pânico (*Mouvement panique*), cujo nome faz menção ao deus grego Pã. O Movimento Pânico se propunha a fazer performances que chocassem o público e criassem o caos quebrando a passividade dos espectadores, através da realização de atos sexuais, iconoclastas e a utilização de animais vivos e mortos.

Sob a ótica do Movimento Pânico, Jodorowsky desenvolveu peças de teatro e filmes que tiveram importante repercussão no circuito alternativo de cinema. Nos anos 90, resolve abandonar o cinema devido às dificuldades em conseguir financiamento para suas produções. Então, dedica-se à elaboração de revistas em quadrinhos e tarologia. O filme *A dança da realidade* (2013) marca o retorno do cineasta após um hiato de vinte e três anos e anuncia uma produção diferente de tudo que o diretor já havia feito. Nessa obra há uma ruptura com alguns elementos da estética do Movimento Pânico. Ao observar filmes anteriores são perceptíveis diferenças nas “relações” que o cineasta constrói com o público. Inicialmente, produzia um tipo de cinema cuja estética estava associada ao grotesco, com o intuito de causar um choque no público. Assim, ele apresenta uma preocupação maior com um encantamento estético que com o choque. Nesse sentido, o presente trabalho se insere no campo da sociologia da arte e tem por objetivo analisar como são representados procedimentos de repressão social no contexto do Chile dos anos 1930/1940, no filme *A dança da realidade* (2013).

É importante salientar que apesar de enquadrar-se no escopo do cinema da América

Latina, na obra a ser estudada, Jodorowsky produz um cinema mágico, que carrega particularidades frente à produção contemporânea de outros diretores latino-americanos.

Durante os anos 1930, período, aproximadamente, em que se passa o filme, o Chile passou por anos bastante conturbados politicamente. Durante o final dos anos 1920, o país vivia um grande crescimento econômico. Em 1927, Carlos Ibañez del Campo assume provisoriamente a presidência após Emiliano Larraín renunciar. No mesmo ano é candidato único ao cargo e é eleito. Segundo Luz e Lira (2013) ele era considerado bastante autoritário e repressivo, perseguia seus opositores e restringiu as liberdades democráticas como, a de imprensa que passou a ser vigiada. A economia chilena era baseada em exportações de commodities como cobre e nitrato. Com o crash da Bolsa de Valores de Nova York em 1929 foi fortemente atingido pela Crise econômica de 1929 e viveu uma grave depressão.

De acordo com Blakemore (2002), o país passou a ter uma grande taxa de desemprego, corte nos salários dos servidores públicos e fim de programas e direitos sociais. Grandes manifestações começaram a ocorrer contra as medidas de austeridade do governo. Em resposta a isso, Ibañez aumentou a repressão, o controle da imprensa, prisão e tortura de seus opositores. Em julho de 1931, estudantes da Universidad de Chile tomam a casa central desta, iniciam uma greve geral estudantil que possui grande apoio popular e desencadeia mais protestos no país. Poucos dias após esse incidente Carlos Ibañez del Campo é obrigado a renunciar e vai se exilar na Argentina.

Com direção e roteiro de Alejandro Jodorowsky, o filme *A Dança da Realidade* (*La Danza de la Realidad*), foi lançado em 2013 no Festival de Cannes. Esta película marcou o retorno de Jodorowsky ao cinema após um intervalo de vinte e três anos sem produzir filmes. Ele é a primeira parte do projeto do cineasta de elaboração de uma série de cinco filmes que irão contar a história de sua vida.

A trama se desenvolve em Tocopilla, pequena cidade no interior do Chile em meados dos anos 1930, e retrata a infância conturbada da personagem Alejandro. A forte crise econômica que o país estava submerso serve de plano de fundo para retratar problemas políticos, sociais e familiares. “Alejandrito” vive em um lar conflituoso onde ele e sua mãe, Sara, são reféns do autoritarismo e repressão de Jaime (pai). A película apresenta o processo de descobertas, os principais “embates” da infância de Alejandro e as dificuldades dele em superá-las. Destaca-se a interlocução entre o jovem Alejandro (Herskovits) e sua versão madura (o próprio Jodorowsky) nestes momentos conflituosos. Outro elemento que tem destaque na obra é a repressão imposta por Jaime a Alejandro para que se enquadre em um “padrão de comportamento” da masculinidade.

O foco da trama muda quando apresenta a trajetória de Jaime para tentar assassinar o presidente Carlos Ibañez del Campo. Neste momento a história do Chile e a vida pessoal do cineasta se entrelaçam. Ao longo da “jornada” de Jaime, entram em cena, como uma crítica à atuação do partido comunista (o qual este era dirigente), sobre

hipocrisia da Igreja católica e a representação autoritarismo do governo, demonstrada pela tortura a qual Jaime é submetido após protestar contra este. São abordados através de alegorias e representações mágicas problemas sociais do contexto chileno, como a pobreza, os mineiros mutilados e os atingidos pela “peste negra”.

A presente análise fundamenta-se nas teorias sociológica, estética e do cinema. Constrói-se uma metodologia que compreenda o filme a partir de suas características intrínsecas, englobando a percepção do mundo que é apresentada a partir da forma cinematográfica. Segundo Caseti e Di Chio (1998) podem-se utilizar os instrumentos da sociologia, enfrentando o filme como uma representação “mais ou menos completa” do mundo em que atuamos, como um espelho e, ao mesmo tempo, como um modelo do social. No âmbito da técnica de análise, aplica-se a decupagem (découpage).

Parte-se da definição de Caseti e Di Chio (1998), entendendo a análise como um conjunto de operações aplicadas em um determinado objeto e consistente em sua decomposição e sua posterior recomposição, para melhor identificar os componentes, arquitetura, movimentos, dinâmicas, dentre outros, ou seja, os princípios de construção e operação do cinema. Essa análise e interpretação da obra, além de ser embasada em referências de técnicas cinematográficas, utiliza autores da sociologia que debatam as temáticas a serem observadas e pesquisadas.

Não obstante, além da análise estética e técnica da película, acrescenta-se também a inserção social do filme, o que significa compreender os elementos exteriores, como o contexto de elaboração da obra e as perspectivas ideológicas que são expressas nela. Nesse sentido, é proposta a contextualização a partir uma análise histórica, as críticas de arte acerca da obra, entrevistas com diretor e outras informações que possibilitem esse processo. Salienta-se que esses elementos externos são importantes, mas não determinantes sobre a obra.

.....

*** Gabriela Protasio**

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/ Universidade Federal da Bahia PPGCS/ UFBA. Salvador, Brasil

Resumen de ponencia

O FILHO DO BRASIL E O LULA DA LAVA-JATO: DUAS REPRESENTAÇÕES ESTÉTICAS OPOSTAS DE UMA LIDERANÇA POLÍTICA

*Bruno Araujo

Nesse artigo tenho como objetivo estudar as representações estéticas da liderança política de Luiz Inácio Lula da Silva nos filmes "Lula: o filho do Brasil" (2010) e "Polícia Federal: a lei é para todos!" (2017). Através do estudo dos filmes selecionados pretendo identificar como essa liderança política foi retratada em diferentes momentos de sua trajetória: em 2010, quando deixa o governo do Brasil com recorde de aprovação para ser substituído por sua sucessora pessoalmente indicada por ele, Dilma Rousseff; e em 2017, momento em que foi alvo de diversas acusações de corrupção e investigado pela operação Lava-Jato da Polícia Federal brasileira. Para esse estudo será realizada uma análise fílmica para identificar quais subjetividades são mobilizadas através das formas simbólicas transmitidas pelas películas, por meio dos enquadramentos utilizados pelos diretores. Os dois filmes foram produzidos como forma de entretenimento, contudo permeados por disputas de poder em seus contextos de produções, o que indica participação direta da Indústria cultural no processos de embates políticos vivenciados nesses dois momentos distintos da história do país.

Pretendo inicialmente discutir de forma breve momentos marcantes da relação histórica entre cinema e política, para depois abordar diferentes concepções acadêmicas do que é uma liderança política. A seguir, focarei em informações importantes dos filmes selecionados para análise e a metodologia de análise fílmica adotada. Por fim, farei a análise fílmica abordando os principais dados coletados, encerrando com minhas considerações finais.

Lula surge como interessante objeto de estudo nesse trabalho: esse homem, surgido das massas populares, de origem simples, é a principal liderança política de um movimento de massas, chegando mais tarde à presidência do Brasil e se tornando mundialmente reconhecido como uma referência política. O cinema documental e de entretenimento são importantes registros históricos dos diferentes momentos vivenciados por Lula em sua trajetória.

Lula será entendido nesse trabalho como uma liderança política de massas. Melo (2012) fornece pistas do que é uma liderança política. Utilizando os conceitos de Max Weber, Melo defende que o líder possui antes de tudo o carisma, capaz inclusive de romper com a burocracia e os controles da tradição. Segundo o autor, esse tipo de líder possui e exerce a capacidade de fazer-se seguir, possivelmente, por conseguir vocalizar um sentimento mais amplo e difuso, colocando-se à frente desses sentimentos, por espelhar em si a imagem de seus seguidores.

Melo (2012, p. 10) ainda separa três tipos de lideranças políticas: o "líder de massas", que vocaliza o interesse das massas, arregimenta adeptos e mobiliza-os. Domina a

comunicação e pode ou não ser um demagogo. É uma persona política admirável, mas não apresenta projeto real e caminho para o futuro, pois não é um estrategista político. É facilmente classificado como populista, nem sempre de forma justa. O “líder político” nem sempre é reconhecido. Articula processos políticos fundamentais, constrói consensos por meio do diálogo e estratégias políticas de poder, colocando-se à frente do processo. Assim, faltam-lhe as massas, pois não possui boa comunicação em campos abertos, apenas em âmbitos restritos. Seduz uma elite política, que o acompanha, muitas vezes pelo seu intelecto. É um líder político dos políticos, uma “raposa”. Por fim, Melo conceitua o “líder político de massas”, que condensa as melhores competências das duas lideranças anteriores: conduz povo e elite. É estratégico e arrebatador, pois extrapola seu grupo social, controla grupos distintos e contraditórios. Passa para a história de modo marcante, já que é a “raposa” e também populista.

A figura política Lula nasce no contexto da emergência da Política Informacional, no qual a mídia acabou por se transformar em espaço político privilegiado, e nela se enquadra o cinema, tanto de entretenimento quanto documental. Penteado (2005), citando Manuel Castells, defende que a mídia realça e destaca os elementos espetaculares do universo político; a personagem Lula nasce nesse contexto, com uma trajetória política marcada pelo chamado showbiz, desde seu surgimento como liderança sindical popular até o candidato que tinha como apoio um staff de campanha altamente profissionalizado na campanha à presidência em 2002.

A análise fílmica dos filmes previamente escolhidos usará como referencial a análise fílmica proposta por Manuela Penafria (2009) e a Hermenêutica de Profundidade, utilizada por John Thompson em “Ideologia e Cultura Moderna” (2012).

A Hermenêutica de Profundidade é uma ferramenta teórica e metodológica que permite analisar o contexto sócio-histórico e espaço temporal do objeto de estudo.

Essa ferramenta fornece diversas opções, como análise discursiva, de conteúdo, semiótica ou qualquer outro padrão. A ideologia, por sua vez, pode ser analisada através da interpretação das formas simbólicas. Contudo, ela supera as formas tradicionais de ideologia, pois traz como inovação a necessidade de propor sentidos e discuti-los, podendo interpretá-los como ideológicos. Trata-se de fazer uma análise qualificada da realidade apresentada pelas formas simbólicas. Segundo Thompson (2002, p. 363), tal metodologia, resumidamente é “o estudo da construção significativa e da contextualização social das formas simbólicas”. A Hermenêutica de profundidade segue algumas etapas, que podem ser resumidas como análise sócio-histórica, que consiste na análise das situações espaço-temporais; a segunda fase é a análise discursiva e, por fim, a última etapa que é a ressignificação da forma simbólica.

O método de análise fílmica proposto por Manuela Penafria (2009), por sua vez, complementa o método hermenêutico de Thompson e visa fazer uma análise interna do filme. Para isso, ela propõe quatro etapas. A primeira etapa refere-se à apresentação das informações, como Título, ano, país, gênero, duração, diretor e distribuidora. A segunda etapa é decompor o filme a partir da dinâmica da narrativa. O procedimento adotado nesse trabalho será decompor o filme por cenas selecionadas que apresentem formas simbólicas que expressam a representatividade dessa liderança política no contexto do filme e para além dele. Essas cenas serão analisadas a partir dos discursos presentes nos diálogos das cenas em questão, bem como também serão descritos planos de cenas, trilha sonora e outros fatores que acompanhem a

transmissão dessas formas simbólicas. A terceira etapa é chamada pela autora de “pontos de vista”. Analisarei os filmes nesse trabalho pelo sentido ideológico, com o intuito de verificar nas formas simbólicas o enquadramento que os cineastas fizeram dessas lideranças políticas representadas. As etapas 2 e 3 serão feitas ao mesmo tempo. A última etapa da análise fílmica proposta por Penafria (2009) é a seleção de uma cena principal do filme, que exprima o clímax da produção abordada.

Referências Bibliográficas

MELO, C. Notas e reflexões sobre liderança política: contribuição para delimitação de um campo de estudo. Revista Aurora, V 5, N 14, São Paulo, 2012.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes: Conceitos e Metodologia (s). 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>

PENTEADO, Claudio Luís de Camargo. Entre Peões e Atos: O personagem Lula. Revista Espaço Plural, ano VI, nº 14. 2006, PR. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/4459/445944357010.pdf>

THOMPSON, J. B. Ideologia e Cultura Moderna. Petrópolis: Vozes, 2002.

.....

* Bruno Araujo

Universidade Federal do ABC UFABC. São Paulo, Brasil

Resumen de ponencia

O LULISMO NA TELONA: UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DAS MUDANÇAS SOCIAIS DOS GOVERNOS PETISTAS NO CINEMA BRASILEIRO

*Paulo Rodrigo Lopes

O Lulismo, experiência do Partido dos Trabalhadores (PT) no executivo federal, promoveu uma série de mudanças sociais, políticas e econômicas, as quais impactaram na configuração das relações societárias no Brasil. Evidência disso foi a implementação de uma política econômica que promoveu a valorização do salário mínimo, a expansão dos postos de trabalho, a ampliação da linha de crédito para aposentados e pensionistas, e o decorrente aquecimento do mercado interno (SINGER, 2012). Concomitante aos processos citados, o Estado inovou ao promover políticas com o intuito de enfrentar a pobreza e a desigualdade social. A criação do Programa Bolsa Família (PBF), a promoção de cotas de acesso às universidades públicas, o Programa Universidade Para Todos (PROUNI), o Fundo de Financiamento Estudantil (FIES), o financiamento popular de moradias (Programa Minha Casa, Minha Vida) e a Lei Complementar nº 150/2015 (PEC das domésticas) são exemplos de intervenções do Estado que promoveram, de certo modo, alterações na ordem das relações sociais. A implementação deste conjunto de ações logrou êxito pois, entre outras conquistas, reduziu a fome, o desemprego e ampliou a escolaridade, sobretudo das camadas mais pobres da população brasileira. Tais reconfigurações no perfil social brasileiro ganharam cena na realização fílmica nacional que, historicamente, tem cumprido um papel fundamental na construção do Pensamento Social sobre o Brasil. Nesse sentido, o presente texto objetiva compreender como tais modificações foram representadas na realização fílmica nacional, a partir de duas obras contemporâneas: “Casa Grande” (2015), de Fellipe Gamarano Barbosa, e “Que Horas Ela Volta?” (2015), de Anna Muylaert. As duas películas ocupam posições privilegiadas dentro da filmografia recente por abordarem questões suscitadas a partir da experiência político-social supracitada, mobilizando as tensões que deram forma às relações entre classes no País. Aqui cabe destacar que este conflito não se aporta apenas no quesito econômico, sendo a distinção de classes composta também de uma dimensão cultural, heranças simbólicas (valorativas e emocionais) passadas de pais para filhos (BOURDIEU, 2011). Outro componente fundamental do “fazer cinematográfico” no Brasil é a sua contribuição para a representação do povo brasileiro. Nessa perspectiva, ambas as produções aqui elencadas para análise tomam corpo nos dramas íntimos de personagens que encarnam as condições dos ricos, das camadas médias e dos pobres, quais sejam: empregadas domésticas, estudantes de escolas públicas, empresários, etc. As obras escolhidas assumem centralidade por exporem representações sobre uma dinâmica que se aprofundou fortemente nos últimos anos. O pleito eleitoral de 2014, o contexto de profunda crise político-econômica de 2015 e o processo de impeachment da Presidenta Dilma Rousseff em 2016 compuseram o pano de fundo no

qual disputas acirradas entre grupos sociais e partidários pautaram discursos emblemáticos acerca da composição social brasileira. Com a polarização política, a sociedade demonstrou opiniões divididas acerca das transformações advindas das políticas sociais e tomadas de decisão econômica. Vale ressaltar que essa divisão esteve presente durante toda a implementação dessas políticas públicas, mas o processo agudizou-se com o desgaste da experiência petista no poder. O procedimento teórico-metodológico aqui exposto compreende que a análise interna da obra de arte é também o estudo da estrutura do espaço social no qual se situa seu autor (BOURDIEU, 1996). Partir da compreensão bourdieusiana de uma sociologia das obras culturais é tomar um caminho analítico no qual o processo de socialização (os atravessamentos dos campos e posições que os agentes ocupam, e as relações com outros agentes no decorrer de suas vidas) determina sobremaneira a constituição da obra de arte. Deste modo, o percurso metodológico estabelece quatro eixos: eixo 1 → a recuperação de uma bibliografia que analisa o Lulismo, suas ações políticas e as reverberações nas relações sociais no Brasil; eixo 2 → o levantamento de uma literatura que se debruça sobre a estruturação e as características que configuram o campo de realização cinematográfica no Brasil; eixo 3 - a decomposição dos filmes em partes menores, a fim de realizar interpretações dessas unidades dramáticas à luz da teoria sociológica; e eixo 4 → a análise de entrevistas com os diretores das obras que compõem o corpus analítico do projeto.

.....

*** Paulo Rodrigo Lopes**

Universidade Federal do Ceará UFC. Fortaleza, Brasil

Resumen de ponencia

OS ANOS 60 E OS FRUTOS QUE AINDA COLHEMOS.

*Thaylla Frazao

Para compreender e teorizar o hibridismo proposto entre a mídia e música, resultado que busco em um trabalho maior e mais complexo na dissertação, é produtivo, primeiramente, tecermos um contexto mais amplo ao qual esses meios se inserem: a cultura. O conceito e a definição de cultura foi sendo discutida e (re)formulada, ao longo do tempo, sobretudo pelas ciências sociais. Neste artigo procuro elucidar sobre o cenário dos movimentos culturais dentro do contexto da globalização aproximando as intenções de mudanças que estouraram a partir dos anos 1960 e os movimentos atuais, ou seja, um balanço das mudanças que essa década trouxe, que são fundamentais para se entender o mundo social contemporâneo.

A questão cultural ganhou visibilidade, em torno da globalização, nos últimos tempos frente às mais diversas e crescentes exposições que se travam nos mais diferentes âmbitos da composição social, que incluem o governo, a academia, a sociedade civil, as iniciativas públicas e privadas, etc. Relaciona-se assim o fenômeno da globalização às questões culturais, a formação de novas identidades e a crescente expansão das sociedades contemporâneas.

Apontando fatores históricos, políticos e culturais que acabaram por suscitar, no contexto da época, em uma recusa aos valores em voga, uma descrença nas instituições, ampla oposição à indústria cultural, favorecendo a perspectiva de uma revolução comportamental e a politização de outras esferas da existência humana; apresenta-se uma análise interpretativa das mudanças da década de 60 e suas consequências fundamentais para a concepção do conceito de cultura e suas práticas, com destaque no elemento cultural e no ator social, na politização do cotidiano e na ênfase no processo de formação de novas identidades coletivas, essenciais para a compreensão da sociabilidade contemporânea.

Desapontando a partir da ascensão desenfreada das inovações tecnológicas e suas consequências para a expansão dos meios de comunicação e para a informática, assim como para o próprio sistema capitalista, o processo de globalização, é caracterizado como a nova era do capitalismo na contemporaneidade, através de seus aspectos de natureza estética e sociocultural, que expressam todas as profundas modificações que se sucederam na esfera da cultura, nas tendências científicas, econômicas, artísticas, sociais e filosóficas, a partir dos anos 50, com o final da Segunda Guerra Mundial, até os dias atuais.

A globalização, que atinge em cheio todos os países em suas mais variadas formas de comportamento, está produzindo um novo tipo de sujeito, que se desenvolve convivendo com a intercomunicação econômica e com a avalanche de informações que é injetada a todo o momento na sociedade por diversas vias (Fischer, 1996). Esse momento é vivido de forma intensa, principalmente, pelo mundo ocidental, caracterizado pela velocidade, descartabilidade e o consumo. Nesse cenário, os meios de comunicação desempenham um papel de relevância fundamental. Vive-se, em

companhia da mídia, da informática e da eletrônica, que constituem cenários e modos de “ser e relacionar-se” cada vez mais virtuais.

Desta maneira, essa condição sócio-histórico-cultural e estética que prevalece na contemporaneidade, concebida pela globalização, vêm provocando o surgimento de novos valores, onde “a cultura é invocada para resolver problemas que anteriormente eram da competência das áreas econômica e política” (Yúdice, 2006:13).

Ainda não delineada em sua totalidade por sua tamanha complexidade, essa profunda mudança é o que gera as discussões sobre o papel e a legitimação da globalização e da indústria cultural, e onde se encaixa esse novo homem e sua capacidade de discernimento. Vivemos o tempo das grandes viradas, frutos, que ainda colhemos, das grandes heranças advindas dos movimentos culturais dos anos de 1960.

Caracterizada pelo fortalecimento das ideias libertárias, a década de 1960, representou um avanço dos movimentos de esquerda, nos países do ocidente, tanto no plano político quanto no ideológico, no período do pós-guerra. Movimentos culturais, liderados por jovens no auge de sua rebeldia, iniciaram em diferentes lugares do mundo, originando-se nos Estados Unidos, com o intuito de um enfrentamento à ordem social vigente.

.....

* Thaylla Frazao

Universidade Federal Fluminense UFF. Niterói, Brasil

Resumen de ponencia

OS PÚBLICOS DA CULTURA: NOTAS PARA UMA ETNOGRAFIA DOS PÚBLICOS

*Sara R. De Andrade

A pesquisa qualitativa sobre as práticas culturais coloca o público e o consumo cultural no centro de sua problemática constitui atualmente um instrumento que possibilita conhecer o desenvolvimento do comportamento de uma população, mapear as dinâmicas de exclusão, apontar o perfil cultural de uma cidade ou país e conhecer as relações que as pessoas estabelecem ou buscam estabelecer com a cultura de uma forma geral. A disseminação dessas pesquisas pode ser atribuída, em parte com o enfoque no campo da cultura disseminado nos congressos periódicos da UNESCO, que a partir da década de 1970, conclama seus países membros a produzir dados estatísticos sobre a cultura, intentando apurar a percepção dos governos nacionais sobre o tema; a partir de então, desenvolvimento cultural começa a ser percebido como fator constituinte da base do desenvolvimento econômico de uma sociedade. (Botelho; Fiore 2005:4)

Esse momento inicial que coloca a cultura e o consumo cultural na agenda de sondagens desses países é marcado por programas de estudos descritivos, levantamentos de frequência e estatísticos sobre custos de investimento e funcionamento de equipamentos culturais, precede o movimento que propõe abordar a transformação dos modos de vida e aqui podemos pensar nos novos perfis de emprego e exigências de qualificação técnica, aumento no grau de instrução, expansão da indústria cultural, difusão de aparelhos eletrônicos domésticos e transformação do tempo de lazer - influenciou a relação das pessoas com a cultura (Ibid., pg. 5). Dessa forma, o setor em que a cultura se inscreve passa a ser entendido como parte fundamental do conjunto de preocupações políticas, engendrando assim a necessidade de conhecer as relações entre a população e a cultura e traduzir essa relação em número comparáveis e quantificáveis, a fim de aprimorar os critérios de intervenção e “democratização” da cultura.

Tais resultados motivaram o desenvolvimento de ações que vislumbravam a “democratização da cultura”, no sentido de dar acesso ao maior número de pessoas às obras da cultura legítima: Durante muito tempo, o discurso da democratização serviu para legitimar as ações públicas no que toca a questão cultural e a profusão de iniciativas que surgem a partir da década de 1980 (Donnat, 2011:21); essa abordagem da política cultural foi, contudo, desaparecendo e dando lugar a novos discursos que pensavam a desigualdade no acesso a formas culturais e as questões das hierarquizações dos gostos sob outras perspectivas.

As pesquisas que buscam mapear as formas de consumo cultural surgem nesse contexto como ferramentas para mapear a relação do público com os equipamentos culturais, visando fornecer dados para a ação de produtores, patrocinadores e políticas governamentais, permitindo tomadas de decisões mais “acertadas” no sentido de

promover o acesso a aparelhos de difusão da cultura. No entanto, traduzir as práticas culturais dos públicos em números estatísticos incorre no risco de construir um panorama muitas vezes inexato e distorcido dos comportamentos da população pesquisada: Os comportamentos que correspondem ao consumo da cultura erudita tendem, por sua valorização, serem superestimados, enquanto as demais práticas são, de acordo com a mesma lógica, minimizadas pelas pessoas abordadas. Nesse sentido, a pesquisa qualitativa, a etnografia e a entrevista aprofundada surgem como alternativas complementares às abordagens que se fixam em critérios como acúmulo de práticas culturais, escolaridade, faixa etária, renda familiar e local de residência dos entrevistados para, somando-se a esses dados, formar um panorama mais aproximado das relações dos públicos com a cultura.

O presente artigo pretende ser um primeiro esforço na direção de um trabalho de dissertação que visa conhecer a relação dos públicos do Rio de Janeiro com os aparelhos culturais da cidade. Assim, tento aqui elencar as maneiras de pensar os públicos, a bibliografia e pesquisas que tiveram como foco essa temática, e as formas de abordagens possíveis para um trabalho que visa, não só traduzir em números estatísticos as frequências e afluências a esses equipamentos, mas entender a relação das pessoas com a cultura, as dinâmicas de exclusão, as estratégias do público para participar ou não de uma cultura legitimada, por fim, perceber e mapear como as pessoas se relacionam com a cidade em uma perspectiva cultural. Para além desse primeiro plano, a pesquisa contribuirá ainda para desacortinar as representações dos públicos feitas por produtores e gestores culturais, artistas e poder público para entender como é feito o planejamento e como estão distribuídas as ofertas culturais nas diversas áreas da cidade. Nesse sentido, trabalho com os públicos para entender também as representações desses públicos nas esferas dos responsáveis por produzir e distribuir a demanda cultural nesse espaço urbano.

.....

* Sara R. De Andrade

Universidade Federal Fluminense UFF. Niterói, Brasil

Resumen de ponencia

POLÉMICAS CULTURALES EN CUBA. HEREJES Y DOGMÁTICOS (1963-1964)

*Leonardo Martín Candiano

La ponencia propone abordar los debates culturales desplegados en diversos medios oficiales cubanos entre 1963 y 1964 en torno de la práctica estética a desarrollar dentro de la Revolución y del papel del intelectual en ella. Para tal fin, se realizará una lectura crítica de las posturas asumidas por diversos funcionarios y artistas integrados al proceso en las cuales se manifiesta la coexistencia polémica entre líneas de pensamiento y de acción cultural disímiles.

Las fuentes a trabajar constan de artículos publicados originalmente en las revistas La Gaceta de Cuba, Casa de las Américas, Cuba Socialista y Verde Olivo, producidos por integrantes del Instituto Cubano de Industrias y Artes Cinematográficas -ICAIC-, miembros del Consejo Nacional de Cultura, escritores, músicos y críticos literarios. De esta manera se abordan, mediante una serie de debates específicos, los rasgos constitutivos del proceso cultural en Cuba durante los primeros años sesentas a través de propuestas y reflexiones vertidas por la propia intelectualidad cubana cargo de la gestión del área en la isla.

Como todo acontecimiento político de tal carácter y envergadura, la Revolución Cubana es un proceso caótico, complejo y dinámico. En él, la disputa interna entre tendencias políticas e ideológicas desde la toma del poder el 1 de enero de 1959 hasta cuanto menos el comienzo del denominado Quinquenio Gris (Fornet) en 1971 -que inauguró una nueva etapa en Cuba durante por lo menos un lustro- fue abierta y constante.

Las divergencias motivaron una prolífica cantidad de polémicas públicas a través de las cuales se delineó la acción política, social y cultural en el país, las cuales excedieron largamente el proceso de unidad entre las organizaciones revolucionarias: el Movimiento 26 de Julio, el Directorio Revolucionario 13 de marzo y el Partido Socialista Popular. En este marco, se pretende responder cómo se constituyó ese clima de época específicamente en el terreno cultural y qué lineamientos para la vida intelectual y la producción artística se pusieron en juego con posterioridad al surgimiento de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba en 1961, espacio de confluencia de la distintas corrientes que por entonces integraban la comunidad artística e intelectual de Cuba.

Fue precisamente en uno de los órganos de difusión oficiales de la UNEAC -La Gaceta de Cuba- que las discusiones se volcaron sobre el papel a raíz de una serie de artículos, réplicas y contrarréplicas acaecidas entre 1963 y 1964, cuyos coletazos se pueden encontrar en otras publicaciones del período. Por otra parte, esta serie de posicionamientos encontrados se efectuaron en el mismo momento en el que se debatió la orientación económica y el rumbo político que modelaron la estructura y la direccionalidad del Estado cubano para toda la década. Por ello, se considera que, más

allá de las propuestas propiamente estéticas, tales debates se parcializan si no se los pone en diálogo con el Proceso al sectarismo iniciado en marzo de 1962 por Fidel Castro contra una fracción del propio movimiento revolucionario y el debate económico protagonizado por el Che Guevara contra los lineamientos más cercanos a la URSS en cuanto a la transición económica al socialismo a desplegar, la Ley del valor y la planificación socialista; conocido como El Gran Debate Económico.

En el ámbito cultural, con interpretaciones desemejantes de las “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro pronunciadas en junio de 1961, se articularon dos corrientes que pugnar por hegemonizar el área y establecer lazos más orgánicos con el liderazgo político a partir de concretas discusiones respecto de problemáticas ligadas al cine, la literatura, la política cultural de la Revolución, la producción artística y editorial en términos generales y el rol del intelectual.

Asimismo, en contraposición a lo mayoritariamente establecido respecto de la homogeneidad del pensamiento revolucionario cubano, las polémicas no solamente labraron la política en los albores de la Revolución sino que fueron una derivación previsible de uno de sus rasgos centrales: la amplitud de su liderazgo en la convocatoria a los intelectuales del país a sumarse a la gestión cultural de la isla más allá de su escasa participación en el proceso insurreccional; lo que vuelve coherente, a su vez, la heterogeneidad de posturas sobre el quehacer estético presentes en el seno de la Revolución y provenientes muchas de ellas de grupos culturales dispersos que se integraron al proceso político recién luego de la toma del poder.

El análisis de estas polémicas permitirá establecer las características predominantes de los sectores que convergieron para la construcción cultural revolucionaria en la isla y también las peculiaridades de la política cultural establecida por el liderazgo político dentro de la construcción de un nuevo Estado, hecho que constituye un posible legado para el actual desarrollo del pensamiento crítico en nuestro continente.

.....

* Leonardo Martín Candiano

Centro Cultural de la Cooperación FLOREAL GORINI - CCC. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Resumen de ponencia

POLÍTICAS DE COMUNICACIÓN EN CIUDADES INTERMEDIAS DE 2009 A 2015

*María Eugenia Iturralde

Este trabajo se enmarca en una investigación más amplia realizada en Argentina, que aborda la aplicación de políticas de comunicación en ciudades intermedias de la provincia de Buenos Aires (tomando los casos de Azul, Olavarría y Tandil) en el contexto de discusión, sanción y aplicación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) N° 26.522, en el período 2004-2015. El análisis se efectúa teniendo en cuenta por un lado, la perspectiva de la Economía Política de la Comunicación en América Latina y por otro, al referirnos a Azul, Olavarría y Tandil lo hacemos caracterizando a estas ciudades como ciudades intermedias o de rango medio, porque estas nociones entienden a las localidades como núcleos integrados a una red de relaciones, nacionales e internacionales, atravesadas por dimensiones simbólicas e ideológicas.

En primer lugar es necesario tener en cuenta que en Argentina ha primado el modelo comercial en los medios de comunicación, profundizándose esa estructura en la década de 1990 de la mano de la concentración y la extranjerización de la propiedad de los mismos. La adopción de ese modelo da lugar a la centralización geográfica; desde esta conceptualización se observa que la mayor parte de la producción audiovisual se realiza en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Esta fuerte lógica comercial ha obstruido diversas iniciativas tendientes a introducir modificaciones en el sistema de comunicación, siendo los intereses del mercado los que se han interpuesto a políticas que conciban a la comunicación como un Derecho Humano y posicionen al Estado como garante del mismo.

Sin embargo, el siglo XXI dio lugar a una serie de iniciativas, surgidas tanto de la sociedad civil como del Estado, que intentaron buscar un nuevo ordenamiento del sistema de medios de comunicación audiovisual. Uno de estos es la sanción de la LSCA. La concentración no es un fenómeno particular de Argentina, es una problemática latinoamericana. Martín Becerra afirma que la historia de la producción y distribución de información y entretenimientos masivos en América Latina se caracteriza por una serie de continuidades sostenidas a lo largo del siglo XX: protagonismo de la lógica comercial, ausencia de servicios públicos no gubernamentales, concentración de la propiedad del sistema de medios, centralización de la producción de contenidos informativos y de entretenimiento en los principales centros urbanos de cada país, y medios escasamente regulados pero fuertemente controlados por las relaciones informales mantenidas entre los grandes grupos de comunicación y los diferentes gobiernos tanto civiles como militares.

Pero el cambio de siglo trajo novedades en materia de radiodifusión. En los primeros años del siglo XXI Latinoamérica atravesó una serie de modificaciones en el modelo comercial de medios de comunicación. Mencionaremos dos de estas: en

primer lugar fue posible dictar nuevas regulaciones para el sector, generalmente posicionadas en contra de la concentración de la propiedad y la extranjerización, y en segundo término el Estado adoptó el lugar de emisor y gestor de la comunicación. Frente a las rupturas planteadas al modelo comercial de medios de comunicación del nuevo siglo, que cuestionan la concentración y la centralización, y las señalan como obstáculo para la democratización, surge un interrogante que constituye nuestro problema de investigación: ¿Qué sucedió en materia de políticas de comunicación en tres ciudades intermedias de la provincia de Buenos Aires en el contexto de discusión, sanción y aplicación de la LSCA N° 26.522 de la Nación Argentina?

Particularmente en esta producción nos proponemos poner el acento en las políticas de comunicación aplicadas en las tres ciudades antes mencionadas, desde la sanción de la LSCA hasta el año 2015, momento en que el texto original fue sustancialmente modificado por decretos del Poder Ejecutivo Nacional; prestando especial atención a una de las rupturas que analiza Becerra: la adopción de un nuevo rol por parte del Estado. Nos parece sustancial recuperar experiencias de medios de comunicación audiovisual en las que están involucrados prestadores de gestión estatal y privados sin fines de lucro, casos que se presentan como disruptivos en la lógica comercial imperante.

Para el desarrollo de este trabajo utilizaremos como fuente mapas de industrias culturales del año 2015, entrevistas abiertas a actores vinculados a políticas de comunicación y datos históricos de los medios de comunicación. En 2015, de mayo a diciembre, confeccionamos los mapas de industrias culturales de las tres ciudades analizadas, para efectuar un registro de los medios operativos al momento de cierre del período investigado. Los datos consignados en los mismos se extrajeron de oficinas de la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) de las ciudades de Olavarría y Tandil, el sitio web de AFSCA, la escucha de la amplitud modulada y la frecuencia modulada en diferentes horarios del día en las cabeceras de los partidos, consulta a informantes clave, publicaciones de medios de comunicación, Boletín Oficial de la República Argentina, y búsquedas en Internet.

.....

*** María Eugenia Iturralde**

Consejo Nacional de investigaciones Científicas y Técnicas CONICET. Olavarría, Argentina

Resumen de ponencia

RED DE SALAS DIGITALES DEL MERCOSUR

*Maria Julia Andrade Carvalho

Aunque las cinematografías de América Latina no sean simétricas, la historia, los proyectos políticos y un desarrollo parecido tornaron sus respectivas dificultades semejantes entre sí. Un período importante en la historia para pensar el cine actual es el principio de los años 90' y las políticas neoliberales llevadas a cabo por los estados nacionales en el continente. La liberación de los mercados, sin cuotas de pantalla ni políticas de protección de los cines nacionales, posibilitó que la producción norteamericana ocupase los mercados con fuerza y limitase los espacios de las producciones locales (GARCÍA CANCLINI, 2005).

En el contexto de economías de escala, circuitos globales y productos transnacionales, el cine de América Latina también es atravesado por la lógica capitalista global. La apertura y la desregulación de los mercados promovidos en ese período no ha favorecido más difusión ni diversificación de los bienes audiovisuales para ofrecer una visión más compleja y heterogénea del mundo. La concentración en torno a los grupos multinacionales genera una expansión desigual de la cultura global, un acceso segmentado y heterogéneo de las industrias culturales (BAHIA, 2010).

Con una baja en los presupuestos para la cultura, el principio de los años 90' fue un período en que aún en Argentina y México, países con más larga tradición cinematográfica, demostraron una significativa disminución en el número de salas y espectadores. En ese sentido, García Canclini (2005) afirma la existencia de una regresión del desarrollo cultural: momento en que se retrocede en cuanto la capacidad de las sociedades latinoamericanas de afirmar la imagen de cada nación y de América Latina en su conjunto en los mercados y escenarios simbólicos internacionales (GARCÍA CANCLINI, 2005).

En ese escenario marcado por la hegemonía de la producción de Hollywood y con un bajo flujo transnacional de productos, la creación de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM) fue un importante avance en el proceso de integración entre los cines de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. A partir de la firma del Programa Indicativo Regional 2007-2013 de la cooperación de la Unión Europea con el MERCOSUR, la Red de Salas Digitales del Mercosur se tornó entonces la política de más destaque propuesta por el Mercosur en el ámbito de la circulación audiovisual. Ese circuito de salas de exhibición, direccionado a la exhibición de películas de la región, tiene la finalidad de “promover la identidad del Mercosur y facilitar el acceso a la diversidad cultural audiovisual” (MERCOSUR/GMC/RES. Nº28/15).

El Programa eligió treinta salas de cine, ya existentes, distribuidas en el territorio regional: diez en Argentina, diez en Brasil, cinco en Paraguay y cinco en Uruguay. Todas estas recibieron un servidor de reproducción para cine digital y en el caso de Paraguay y Uruguay también fueron equipadas con un proyector. La Coordinadora de Programación Regional, instalada en Montevideo, tiene la función de gestionar la

programación y la transmisión de contenidos en cada una de las salas que conforman la Red.

En 2018, la RSD cumple dos años de funcionamiento. Con su instalación iniciada en julio de 2014, a fines de septiembre de 2015 el PMA anunció la finalización de esta etapa. En 2016, las cinco salas situadas en Uruguay empiezan a programar y, al año siguiente, se suman a la programación cuatro salas en Argentina y tres en Paraguay. Aunque las cinematografías de los cuatro países del bloque regional sean marcadas por dificultades semejantes, la iniciativa enfrenta diferentes desafíos de implementación en contextos sociopolíticos tan distintos. De esa forma nos surgen las indagaciones: ¿Cómo esta política de hecho favorece el proceso de integración regional? ¿Cuáles son las dificultades encontradas por cada una de las salas? ¿Estas salas reciben el mismo perfil de público? ¿Se está teniendo acceso a películas que antes no eran proyectadas en esas localidades?

Con su carácter descentralizado, observamos que los responsables por cada Sala de la Red cumplen un importante rol en la implementación de esta política. Además de garantizar las condiciones técnicas para las exhibiciones, esos “intermediarios culturales” también son los responsables por, en base a sus propios criterios, hacer la curaduría de las películas latinoamericanas que van a ser exhibidas al público. En la presente investigación nos proponemos realizar un análisis de la política centrada principalmente en los intermediarios culturales a partir de técnicas cualitativas de análisis, principalmente entrevistas semiestructuradas y análisis de documentos.

Bibliografía:

- Bahia, L. (2010). Novos contextos, outras estratégias: notas sobre o cinema latino-americano nos anos 2000. MÍDIA E AMÉRICA LATINA
- Canclini, N. (2005). Cultura y comercio: desafíos de la globalización para el espacio audiovisual latinoamericano. El espacio audiovisual latinoamericano
- Canedo, D. P. (2014). Todos contra Hollywood? Políticas, Redes e Fluxos do Espaço Cinematográfico do Mercosul e a Cooperação com a União Europeia.
- Getino, Octavio (2005). Aproximación al mercado cinematográfico del Mercosur. Período 2002-2005.
- Moguillansky, M. (2016). Cines del sur: la integración cinematográfica entre los países del MERCOSUR. Imago Mundi.

.....

* Maria Julia Andrade Carvalho

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República - FHCE/UDELAR. Montevideo, Uruguay

Resumen de ponencia

REDE CASAS DO PATRIMÔNIO PARÁ: UMA EXPERIÊNCIA DE EDUCAÇÃO (PATRIMONIAL) COMPARTILHADA

*Ana Carmen Amorim Jara Casco

*Carla Ferreira Cruz

A atuação em redes pode fortalecer a participação social nas políticas públicas, assim como a colaboração interinstitucional e interdisciplinar promovida pela articulação em redes, pode ampliar as ações a serem desenvolvidas e fomentar a busca pela equidade nas relações de poder entre instituições e entre as instituições e os grupos sociais.

O projeto “Rede Casas do Patrimônio - Pará” foi realizado em parceria com 11 instituições, entre os anos de 2010 e 2017. O objetivo foi proporcionar espaços de diálogo e construção conjunta de ações e processos educativos na área do patrimônio cultural. A articulação realizada no estado do Pará estava contida num projeto de âmbito nacional, proposto pelo órgão federal responsável pela preservação e salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN.

O Projeto Casas do Patrimônio integra-se à construção de um marco institucional para o Iphan, resultado de debates institucionais realizados desde 2007. Segundo o site do Iphan, “as Casas do Patrimônio constituem-se de um projeto pedagógico, com ações de educação patrimonial e de capacitação que visam fomentar e favorecer a construção do conhecimento e a participação social para o aperfeiçoamento da gestão, proteção, salvaguarda, valorização e usufruto do patrimônio cultural. Fundamentam-se, ainda, na necessidade de estabelecer novas formas de relacionamento entre o Iphan, a sociedade e os poderes públicos locais.” (iphan.gov.br/casasdopatrimonio)

Os diferenciais da forma como a “Casa do Patrimônio” foi implementada no estado do Pará, em relação a outras propostas realizadas no restante do Brasil, foram: a) o projeto foi pensado desde o início em formato de rede, com foco essencialmente na construção dialógica e não em um espaço físico no qual uma “Casa do Patrimônio” seria implementada, partiu-se do princípio que cada um dos parceiros já era uma “Casa do Patrimônio” na medida em que já realizava ações na área do patrimônio cultural, então o que buscávamos era fortalecer e ampliar ainda mais as ações, construindo em conjunto ações já consolidadas ou planejando novas ações; e b) a rede de parceiros foi formalizada por meio de um Acordo de Cooperação Técnica (ACT), uma rede não necessita de formalização, pois seus “elos” (participantes) podem se conectar e desconectar de forma horizontal, orgânica e fluida, porém a fim de resguardar as pessoas e a continuidade das ações acordadas mesmo em situações de turbulências institucionais, garantindo que os projetos planejados continuassem nas agendas das instituições e os responsáveis por esses projetos tivessem respaldo para continuar a executá-los, optou-se pela formalização da rede.

A rede obteve um caráter diversificado tanto em relação às ações realizadas quanto

em relação aos parceiros que a compuseram, tornando tanto o diálogo quanto o aprendizado intra e extra rede ainda mais transformador. Os elos da rede foram formados por instituições federais de ensino técnico e superior; órgãos estaduais de cultura e turismo e associações. Então, estavam dialogando e buscando construir ações conjuntas tanto as esferas federais quanto estaduais, tanto o estado quanto a sociedade civil organizada.

Esses 07 anos compuseram um processo de construção, fluxo criativo e aprendizado poderoso, foram várias fases, tropeços, recomeços que, acreditamos, só foram possíveis por que estávamos construindo juntos, quando o estado demorava a sociedade civil pressionava, quando um parceiro fraquejava outro incentivava, quando ocorria troca de gestão em uma instituição a formalização do ACT segurava todos juntos.

O ACT encerrou sua vigência em 2017, então solicitamos aos “elos” da rede que construíssem conosco a memória desse processo, que nos contassem como foram as experiências e quais seriam suas sugestões para que a formalização da próxima rede, em 2018, seja ainda mais dialógica e transformadora.

Nesse contexto, abordaremos neste artigo o percurso do planejamento, articulação e formalização da “Rede Casas do Patrimônio Pará”; os comentários, impressões e sensações que os integrantes da rede compartilharam conosco após o encerramento do ACT; as alterações que realizaremos na proposta para a formalização da rede para o próximo período; e reflexões sobre a atuação em rede como instrumento de gestão compartilhada entre instituições, como vetor para o fortalecimento da participação social e como possível propulsor de decolonialidade.

.....

*** Ana Carmen Amorim Jara Casco**

Universidade Federal Fluminense - UFF. Rio de Janeiro/RJ, Brasil

*** Carla Ferreira Cruz**

Universidade Federal Fluminense - UFF. Rio de Janeiro/RJ, Brasil

Resumen de ponencia

REFLEXIONES SOBRE LAS POLÍTICAS DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO EN EL PERÚ: CONFLICTOS Y DEBATES FRENTE AL DESARROLLO.

*Cinthya Cuadrao

*Ruy Escobar

La presente ponencia gira en torno a la discusión de las políticas culturales sobre patrimonio arqueológico en el estado peruano. Una de las principales características del Perú es la gran riqueza prehispánica, huella de las diversas sociedades que habitaron anteriormente el territorio, así como sus ricas manifestaciones culturales vivas: fiestas tradicionales, gastronomía, artesanías, entre otros, y que son asumidas como potencial para el desarrollo. En ese sentido, ¿cuál es la visión de las políticas culturales frente a los marcos de desarrollo económico y social?, ¿cómo las políticas culturales son asumidas y se articulan en los distintos niveles de gobierno? siendo más precisos, cómo estas discusiones se ciñen al patrimonio arqueológico, el cual llega actualmente a los 20,273 sitios registrados a nivel nacional.

En la actualidad, todo el sistema que involucra al patrimonio cultural y su gestión es parte de una plataforma de discusión entre los gestores, asumiendo el poder transformador que tiene la cultura como agente de cambio social, y en la construcción de identidad y ciudadanía. Desde ese punto de vista, hay una fuerte carga simbólica (discurso político) que el Estado, representado en el Ministerio de Cultura, aún no puede abordar por las limitaciones de su estructura, formulando una serie de normas caducas respecto a las dinámicas que el patrimonio requiere, estableciendo una relación dicotómica y conflictiva.

Cuando el Estado peruano indica respetar los diferentes patrimonios vivos, así como promover la investigación y puesta en valor de sus sitios arqueológicos, esos esfuerzos se contradicen cuando se enfrentan a los proyectos de “interés nacional” para la modernización y desarrollo de la población, y a las necesidades e intereses de la misma población. Entonces, ¿cómo gestionar este conflicto entre el desarrollo y patrimonio cultural?

En primer lugar, debemos situar al patrimonio arqueológico como un bien en disputa, ejercidas por el Estado, la sociedad y la comunidad científica, cada una en diferentes frentes.

La posición del Estado, es la mirada clásica de patrimonialización e intangibilización de los sitios arqueológicos, en donde se extrae y aísla al monumento de su entorno físico (de su territorio), siendo un lugar en “ruinas”, sin apropiación y valor social. Así, la gestión del patrimonio arqueológico es uno de los temas que mayor contradicción le genera al Estado Peruano. Cada gobierno nuevo que llega al poder no sabe qué hacer con él; por un lado, lo ve como vehículo de desarrollo económico a través de su potencial turístico y, por otro lado, como uno de los agentes restringentes a la inversión privada, pues cada nuevo mega proyecto en el territorio nacional involucra el

hallazgo de nuevos monumentos prehispánicos e históricos. Esta mirada patrimonial genera en la sociedad una relación distante con el bien arqueológico, fracturando esa relación con su historia y poniendo en debate la protección de ese pasado en común, que finalmente es el que cohesiona al colectivo. En ese sentido, el ministerio es una estructura vertical, con pocos espacios de debates democráticos que involucren a actores de la sociedad civil.

En contraposición a esta mirada conservadora de la gestión del patrimonio, se entiende al bien arqueológico como un ente dinámico, vinculado a un entorno social y fijado en un territorio, permitiendo una mirada integral y transversal a los temas de desarrollo. Asumir esta postura, significa aceptar los vínculos y apropiación que tiene la población que vive y convive con esos espacios arqueológicos, significa, también, descentralizar, fortalecer e involucrar a los gobiernos locales en los procesos de gestión. Se abre, entonces, una serie de mecanismos para reconocer la participación de distintos actores en la gestión del sector cultura. En conclusión, mientras el poder político de los decisores que están a cargo no vean la amplitud del valor de desarrollo que tiene el patrimonio, su rol se centrará solo en el establecimiento de procedimientos que pueden funcionar en el sistema, pero que no permiten potenciar y dinamizar la cultura como un agente importante de cambio.

La ausencia de una política para el sector arqueológico se visibiliza al identificar una inversión centralista por parte del Estado para la Puesta en Valor de los monumentos arqueológicos. Un ejemplo es en la ciudad de Lima Metropolitana, donde los monumentos arqueológicos recuperados y que cuentan con infraestructura se limitan a los distritos céntricos de poder adquisitivo y acceso a espacios culturales. Esta lógica de inversión se extiende a nivel nacional, siendo beneficiadas algunas regiones.

En otra etapa del análisis se observa que la política de recuperación de los monumentos arqueológicos se limita al enfoque turístico. Contar con un solo enfoque de desarrollo se convierte en una limitación, al no contemplarse las formas de organización, relaciones y necesidades que se circunscriben entre población y monumento arqueológico. Es así, que en algunos casos la inversión sobre un monumento arqueológico bajo el discurso del desarrollo turístico culmina sin ningún resultado favorable. Los ejemplos brindados, cuestionan la existencia de una política cultural desde el estado para los monumentos arqueológicos y que por otro, permite esbozar alternativas en el marco de una política pública.

Desde esta perspectiva, creemos que abrir espacios participativos y democráticos desde un nivel local, donde se rebatan los distintos intereses que confluyen en el tema patrimonial y uso de su territorio, puede generar políticas sostenibles, insertados en co- responsabilidades y co-gestionadas, no solo a favor del desarrollo económico, sino también el social, mejorando la calidad de vida y permitiendo fortalecer sus vínculos identitarios y de ciudadanía.

.....

* Cinthya Cuadrao

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina - FLACSO. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

*** Ruy Escobar**

Ministerio de Cultura del Perú. Lima, Perú

Resumen de ponencia

REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE NO NOVO CINEMA PERNAMBUCANO

*Diôgo Souza Lima

Após o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima, Embrafilme, que tinha a função de fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros, em 1990, a produção cinematográfica não só pernambucana, mas nacional sofreu uma grande crise. O filme considerado marco da retomada do cinema de Pernambuco após esse período é *Baile Perfumado*, de 1997, dos diretores Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que conta a história de um fotógrafo que conseguiu se aproximar do grupo de Lampião e filmá-lo pelo sertão. Desde então, houve um aumento no número de obras produzidas no Estado de Pernambuco, que atualmente, é o terceiro polo cinematográfico brasileiro, ficando atrás apenas do Rio de Janeiro e São Paulo, segundo informações do Centro Cultural Banco do Brasil.

Surge então o Novo Cinema Pernambucano, abrangendo desde a retomada até a produção hodierna. Essa denominação, pode ser tomada para efeito de pesquisa devido ao fato deste cinema apresentar semelhanças significativas em suas formas representacionais, pois a questão da tradição/modernidade perpassa as obras fílmicas da retomada do cinema no estado de Pernambuco. Isso não resulta em homogeneidade quanto a temas e estilos cinematográficos dos diversos diretores implicados na criação deste “novo cinema”.

Levando-se em consideração essa problemática, esse estudo pretende-se uma análise da estética sociológica das obras ficcionais *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) e *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2007). Os dois filmes, integrantes do Novo Cinema Pernambucano, apresentam uma carga de discussão muito forte acerca da sexualidade, dessa forma, esse estudo busca compreender a representação de comportamentos sexuais em conflito com padrões estabelecidos e a repressão da sexualidade nas obras citadas. A questão norteadora deste cinema, a do questionamento das relações patriarcais diante da emergência da modernidade, tanto em termos culturais quanto econômicos, encontram-se fortemente presentes nas obras a serem estudadas, ao interporem rural e urbano, repressão e liberdade. Os filmes escolhidos serão analisados a partir da formulação de estética sociológica de Roger Bastide, partindo do entendimento da arte enquanto produto do social, e que mesmo os gênios, para criarem, partem do que já existe no social. Bastide afirma que as obras de arte só são possíveis e só vivem através das representações coletivas. O artista só poderá criar quando, de alguma maneira, se encontrar possuído do entusiasmo e da fé coletiva. O autor afirma que como a arte tem raízes sociológicas, torna-se por sua vez documento e técnica de análise e auxilia o sociólogo, mais do que qualquer outra abordagem, a penetrar nos aspectos os mais difíceis e obscuros do social. Para o artista, o exterior é o meio e o momento em que vive, é a civilização à qual pertence, e suas ideias não poderão deixar de exprimir esse contexto. Theodor

Adorno aponta que a arte cria uma outra realidade a partir do mundo, a arte é criação e enquanto tal traz elementos próprios que não podem imediatamente nos reconduzir a realidade, a não ser de forma mediatizada, a representação fílmica se dá como recriação do mundo pelo cineasta, de forma que se unificam elementos subjetivos do indivíduo que cria o filme e elementos objetivos que estão dados na sociedade. Assim o filme aponta para o mundo que lhe é exterior e permite refletir sobre ele, mas ao mesmo tempo é uma criação nova que se impõe a este mundo.

A técnica utilizada para a análise dos filmes será a *découpage*, citada por autores como Marcel Martin (2013), Ismail Xavier (2008), Jacques Aumont e Michel Marie (2004), que consiste na fragmentação de cenas para uma análise mais detalhada, e no seu reagrupamento a posteriori para uma continuidade da análise e interpretação do todo.

O filme *Baixio das bestas* foi lançado em 2007, com direção de Cláudio Assis. A exploração, prostituição, dominação, incesto, entre outros temas se desenrolam em cenas quase explícitas na história de Auxiliadora, uma jovem, menor de idade, explorada por seu avô, Heitor, que a exhibe nua todas as noites, em troca de dinheiro, no posto de gasolina de um pequeno povoado da Zona da Mata pernambucana, onde moram os personagens, mas a mantém presa em casa durante o dia, obrigando-a a realizar todas as atividades domésticas. Na cidade, Cícero, um jovem pertencente a uma conhecida família local, e seu amigo Everardo, promovem orgias violentas na casa de Dona Margarida, onde moram as prostitutas do povoado. Cícero sente atração por Auxiliadora, ao passo que Maninho, um trabalhador humilde, é apaixonado pela jovem, mas precisa enfrentar o avô dominador que não deixa a neta ter contato com nenhum homem. As vidas de todos se entrelaçam em um drama sobre a condição da mulher naquela região.

Baixio das bestas nos permite analisar ao mesmo tempo as classes mais abastadas de um Pernambuco urbanizado e as classes mais desprivilegiadas de uma localidade ainda extremamente rural, e a relação entre essas classes auxilia o desenvolvimento da narrativa. Além de elaborar representações das expressões de sexualidade nesse contexto social.

Já *Tatuagem* conta com roteiro e direção de Hilton Lacerda, foi lançado em 2013. A obra nos leva para a Recife de 1978, período de ditadura militar no Brasil. A trupe teatral Chão de Estrelas, um grupo de artistas que provoca o poder e a moral estabelecida com seus espetáculos e interferências públicas em shows repletos de ironia e nudez, indo de encontro à moralidade da época, ensaiam resistência política a partir do deboche e da anarquia e conta com um tradicional público de homossexuais. Clécio Wanderley é o líder da trupe e mantém um relacionamento conturbado com Paulete, estrela da equipe. O jovem interiorano Fininha, apelido do soldado Arlindo Araújo de 18 anos, que presta serviço militar obrigatório na cidade, é namorado da irmã de Paulete, ao visitá-lo, se encanta com o universo criado pelo Chão de Estrelas e se sente atraído por Clécio. Logo, iniciam um relacionamento, que o coloca em um paradoxo: ao mesmo tempo em que faz parte do exército que reprime o Chão de Estrelas, ele é também quase um integrante do grupo, e precisa lidar com a repressão existente na sociedade e no próprio meio militar no qual está inserido. A obra faz uma bela discussão acerca da repressão e da censura, situados especificamente na ditadura militar, perpassando por conteúdos artísticos, pela liberdade sexual, etc.

Partindo do entendimento que o corpo é simultaneamente biológico e social, uma vez que as sociedades moldam os corpos de acordo com suas necessidades, desenvolve-se

também na sociedade interdições às práticas sexuais que não estejam adequadas aos seus padrões dominantes. Isto acarreta sanções para os que estão à margem das normas, essas sanções podem compreender desde a violência simbólica até interdições da liberdade ou mesmo o suplício físico. Por outro lado, há indivíduos e grupos sociais que desafiam as formas de representação e práticas que conformam o corpo ao padrão dominante, buscando vivencia-lo de forma alternativa. Considero, ao mesmo tempo, ser necessário compreender o papel da repressão sexual na civilização e, no caso específico desse objeto de estudo, como o cinema a refigura, por isso a crítica de Marcuse à categoria da repressão sexual em Freud, nos permite pensar os limites impostos ao exercício da sexualidade e um horizonte de uma sexualidade mais livre.

.....

* Diôgo Souza Lima

Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais - Universidade Federal da Bahia PPGCS - UFBa. Salvador, Brasil

Resumen de ponencia

TURISMO CULTURAL: UN ESTUDIO DE CASO EN EL CENTRO HISTÓRICO DE QUITO

*Liliana Maldonado

El Turismo es uno de los sectores económicos en constante crecimiento que impulsan el desarrollo de la economía mundial, tanto en lo que se refiere al comercio internacional de servicios como a la generación de empleo. La Organización Mundial del Turismo (OMT) lo define cómo: “un fenómeno social, cultural y económico relacionado con el movimiento de las personas a lugares que se encuentran fuera de su lugar de residencia habitual por motivos personales o de negocios/profesionales” (Glosario Básico (OMT, 2017)). En Ecuador, pese a ser un sector que impulsa la economía, el turismo vivió momentos de incertidumbre y de cambios tras una notable reducción del gasto turístico realizado por los no residentes como porcentaje del PIB a mediados del 2016. (MINTUR, Noticias Ministerio de Turismo, 2017), pero desde un punto de vista global, las cifras continuaron mostrando una recuperación para finales del mismo año dando relevancia a este sector. En el tercer trimestre del 2016, con más de 1.075 millones de dólares en ingresos, el turismo continuó como la tercera fuente de ingresos no petroleros detrás del banano y camarón, contribuyendo de manera directa con el 2,1% del PIB nacional y de manera indirecta con el 5,1%, acorde a la información publicada por la WTTC (World Travel and Tourism Council). Sin embargo, la vacilación de los datos antes mencionados muestra la complejidad de la situación en Ecuador y la necesidad de un replanteamiento estratégico global, como consecuencia del poco crecimiento económico y de la saturación de rutas turísticas a nivel nacional. Lamentablemente las expectativas no se cumplen y generalmente se cambian con relación al turismo nacional como consecuencia de la situación económica interna y el descenso de los desplazamientos de los turistas, tanto dentro como fuera de Ecuador. Por ello, aun cuando el turismo sigue siendo un sector económico de extraordinaria importancia, sus cifras son muy variables.

De esta manera, el turismo en Ecuador, pese a ser un sector clave de la actividad económica, necesita redefinirse en origen, destinos y estrategias. Por otra parte, además, Ecuador tiene que ser capaz de poner en valor sus fortalezas, en especial su sistema formativo en relación con el turismo que hace que esté dotada de profesionales universitarios y de gestores de extraordinaria valía convencidos de su vocación que, en buena medida, es el factor que sustentó el surgimiento del turismo alternativo en los años 80 a nivel mundial. Y es en este marco que se ha planteado el estudio “Turismo Cultural”, entendiendo que con él se contribuye a desarrollar un diagnóstico relevante sobre la realidad del sector del turismo cultural en la ciudad de Quito, a la vez que explora nuevas líneas de trabajo e investigación. El turismo cultural yace dentro de otra área llamada el turismo naranja, que han recorrido distintas fases de evolución, encuentros y desencuentros conceptuales y teóricos, pero también

administrativos y políticos. Se pretende responder a la necesidad de definición y reinención que estos términos y su combinación en la actualidad han desarrollado, detectando debilidades, fortalezas, tendencias y oportunidades, aspectos que permitirán configurar una categoría de turismo cultural que se adapte rápidamente al sistema cambiante y apresurado de la actualidad, para convertirse en una herramienta de competitividad y crecimiento económico, con un enorme potencial de generación de empleo, aun cuando se han llevado a cabo varios planes, como el proyecto de revitalización del centro histórico de Quito, llevado a cabo por el Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda.

Desde un punto de vista conceptual, el turismo cultural tiene en su origen la cultura debido a que ésta forma parte de nuestra vida cotidiana bajo múltiples formas (patrimonio, lengua, hábitos, creaciones artísticas, tradiciones, gastronomía). Pero a ello hay que añadir el viaje que, en sí mismo, adquiere como nunca una dimensión cultural a través de las distintas experiencias que los viajeros viven a lo largo de la estancia. Esta visión amplia del turismo cultural incorpora una dimensión de mercado y consumo (Chevrier y Clair-Saillant, 2006; Herrero Prieto, 2011) a la vez que destaca el valor del turismo cultural y de su oferta como herramienta de conservación del patrimonio (Richards, 2007). Además, desde esta perspectiva, se da protagonismo al visitante en la creación de modelos de visita experienciales y creativos (Izquierdo y Samaniego, 2004)

Por todo ello, el presente trabajo prioriza los atractivos turísticos patrimoniales, patrimonio representado por el centro histórico de Quito, con una visión turística y dentro de un ámbito mayoritariamente público, pero donde la empresa privada está creando poco a poco su espacio a través de nuevos productos, y creando nuevas fórmulas de gestión.

La gestión y conservación del patrimonio histórico es para el turismo cultural de enorme relevancia estratégica, porque es una parte fundamental de nuestra identidad como comunidad, y como característica integral del entorno en el que vivimos es algo que nos gusta visitar y mostrar. A partir de esto como marco de reflexión y de estudio sobre la evaluación del valor económico del patrimonio histórico en Quito se abordará el diagnóstico de la empleabilidad en instituciones y empresas vinculadas con actividades de turismo cultural, con especial interés en detectar qué categorías profesionales, perfiles y cualificaciones, presentan un mayor potencial para el sector.

Para ello, se ha configurado una muestra integradora del turismo y la cultura, de la que forman parte todos los niveles institucionales que participan como agentes en el sector del turismo cultural debido a que la mayoría de los lugares con potencial están en manos de entidades religiosas o gubernamentales. Además, se ha incorporado también al sector privado con asociaciones, colaboradores para la creación de productos novedosos, pero sobre todo sostenibles y que, en última instancia, van a constituir el universo del trabajo cuantitativo.

El interés último del estudio se dirige específicamente al análisis de la empleabilidad, elemento éste de particular relevancia si tenemos en cuenta que se trata de turismo

cultural, en una actividad donde la disciplina en la conservación y la sostenibilidad del mismo es de definición compleja. Se diferencia así de los planteamientos habituales sobre los análisis de la rentabilidad en el turismo que se desarrollan desde enfoques económicos. En efecto, el alto nivel de competencia internacional, la necesidad de mejorar la competitividad a través de la implementación de políticas empresariales y educativas en relación al Turismo, necesitan de la elaboración rigurosa de estudios previos. Se han venido produciendo muy específicamente cambios en la formación turística como consecuencia de la adaptación al Espacio de Educación Superior (de Diplomado a Grado; Másteres) que abren una nueva oportunidad y enfoque para los estudiantes provenientes de turismo. Se trata de estudios que empiezan a ganar cuota de mercado junto con las enseñanzas humanísticas de más larga tradición, todo ello cuando la relación entre nivel de estudios y trabajo está claramente demostrada.

En reiteradas ocasiones depende del estado económico en el que se encuentra el país, muchas veces hay crisis económicas sin precedentes, pero también hay crisis social y de conocimiento, que, sin embargo, puede encontrar en la demanda turística una puerta hacia el futuro. Entonces la cultura y el patrimonio cultural se convierten en la base del turismo, el cual necesita de un estudio fundamentado dentro del amplio campo del turismo, para poder lograr la sostenibilidad, con líneas estratégicas sobre enfoques que tengan experiencia y creatividad, gestión de productos, con una corresponsabilidad privada-pública y la desestacionalización del turismo y que son elementos clave a desarrollar.

.....

*** Liliana Maldonado**

Universidad Central Del Ecuador UCE. Quito, Ecuador

Resumen de ponencia

TURISTIFICACIÓN DE RITUALES MORTUORIOS CONTEMPORÁNEOS. ENTRE LA PRESENCIA DEL ÁNIMA Y DEL TURISTA EN LA FIESTA DE ÁNIMAS O DÍA DE MUERTOS EN JANITZIO, MICHOACÁN, MÉXICO

*María Fernanda Apipilhuasco Miranda

Turistificación de rituales mortuorios contemporáneos. Entre la presencia del ánima y del turista en la Fiesta de Ánimas o Día de Muertos en Janitzio, Michoacán, México. La presente ponencia tiene el objetivo de problematizar cómo se llegó a consolidar, y qué consecuencias tiene para una comunidad indígena, que uno de sus rituales mortuorios (inscrito en el 2008, pero proclamado desde el 2003, dentro de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura -UNESCO-) sea parte emblemática de la identidad de un Estado-nación, y a su vez que éste forme parte de la ritualidad local a través de una industria cultural turística que ha posibilitado su masificación, y hasta la fecha tiene dimensiones económicas y culturales relevantes a nivel nacional e internacional, como la consolidación de una identidad nacionalista (Hellier-Tinoco, 2011). Me refiero a la Fiesta de Ánimas o Día de Muertos en la isla de Janitzio, localizada en la zona lacustre de Michoacán, en México, específicamente en el lago de Pátzcuaro.

A partir de mi trabajo etnográfico del 2014 al 2016 sobre la celebración de la Fiesta de Ánimas en Janitzio (Apipilhuasco, 2016), analizo el carácter relacional entre una política turística y una celebración mortuoria desde la perspectiva de los isleños que ejecutan el ritual, los cuales oscilan entre la espera de sus muertos y de cientos de turistas, nacionales y extranjeros, que arriban al lugar para observar y participar en la celebración, generando relevantes ganancias locales y estatales.

La celebración mortuoria anual en Janitzio, del 30 de octubre al 2 de noviembre, no sólo incumbe al grupo indígena purhépecha que la ejecuta, sino actores gubernamentales (Secretaría de Turismo, Secretaría de Cultura, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, entre otras), medios masivos de comunicación (reporteros y documentalistas), películas contemporáneas que han extendido el culto desde una estética particular (como *Coco* de Disney-Pixar -2017-, inspirada en el Día de Muertos en México y ganadora de dos Premios Óscar en marzo del 2018, y *Spectre 007* de Eon Productions -2015-, cuya primera escena muestra un desfile de Día de Muertos en la capital de México, mismo que se ha instaurado en dicha ciudad como parte de los festejos de Día de Muertos a partir del 2016), e investigadores sociales (antropólogos, sociólogos e historiadores que han escrito sobre el tema). Dichos actores hacen posible la producción y circulación de los discursos y prácticas con respecto al recibimiento de los muertos durante el mes de noviembre, tanto en el caso particular que analizo en Janitzio, como en un ámbito nacional, pues

construyen una imagen generalizada de lo mexicano.

Por lo anterior, a partir de contrastar los discursos e imágenes de los actores en cuestión, considero pertinente reflexionar sobre varios aspectos: en primer lugar el alcance de las industrias culturales que incursionan en los rituales locales (en este caso con respecto a los muertos), en segundo lugar sobre el tipo de observación que realizamos los antropólogos, y en tercer lugar, las consecuencias que podrían generar nuestros análisis, y las imágenes de la ritualidad difundidas por la Secretaría de Turismo y la industria cinematográfica, a nivel local y de políticas turísticas. Como ejemplo de lo anterior, se pueden observar cambios en las ofrendas a los muertos, los tiempos en que se ofrendan, una estética más allegada a lo difundido globalmente por medio de la propaganda turística y el cine, incremento de presupuesto federal a la ritualidad a nivel estatal, invención de desfiles, entre otras cosas.

Bibliografía

Apipilhuasco, M.F. (2016). Construcciones de ausencias. Intercambios entre vivos y muertos en la Fiesta de Ánimas en Janitzio, Michoacán. Tesis de Maestría. Zamora: El autor. 126p.

Hellier-Tinoco, E. (2011). *Embodying Mexico: Tourism, Nationalism & Performance*. New York: Oxford University Press.

.....

* **María Fernanda Apipilhuasco Miranda**

El Colegio de Michoacán - COLMICH. Zamora, Michoacán, México

Resumen de ponencia

UMA ARTICULAÇÃO ENTRE CULTURA, TERRITÓRIO E LAZER A PARTIR DE UMA ABORDAGEM AFETIVA DEL ESPACIO URBANO: APROPRIAÇÕES DE LAZER NA CIDADE DE BELO HORIZONTE

*Agustín Arosteguy

Este trabalho integra uma pesquisa de doutorado sob a linha Identidade, Sociabilidades e Práticas de lazer, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar de Estudos do Lazer (Escola de Educação Física e Fisioterapia Ocupacional/Universidade Federal de Minas Gerais), dedicada ao estudo de uma articulação entre cultura, território e lazer a partir de uma abordagem afetiva do espaço urbano. O objetivo é compreender como se articulam os conceitos de Cultura, Território e Lazer no espaço geográfico da cidade de Belo Horizonte (Minas Gerais-Brasil), a partir de dois pontos de cultura, e, por sua vez, como se manifestam os vínculos simbólico-afetivos através das apropriações de lazer por parte das pessoas que atuam nessas associações. Através desse objetivo, buscamos entender a relação entre indivíduo e território, e o papel que desempenha a cultura e o lazer nesse vínculo. Nesse sentido, o marco teórico buscou integrar a geografia humana, entendida como o estudo da interação entre a sociedade e o espaço, e a geografia do lazer, sendo este abordado como uma manifestação cultural humana que se concretiza num determinado território. Nessa direção, o referencial teórico articula fundamentos sistematizados pela Geografia Humana (Milton Santos, 1980, 2017; Yi-Fu Tuan, 1983, 2012; e Rogério Haesbaert, 1997, 1999, 2007) e pela Teoria do Lazer (Christianne Gomes, 2004, 2011, 2014; e Manuel Cuenca, 2009, 2014), com a contribuição da geografia para o estudo de lazer (Gilmar Mascarenhas, 2010). Esta pesquisa, de abordagem qualitativa, envolveu análise documental, observação e entrevistas, e contemplou alguns elementos da metodologia desenvolvida por Marcelo Matos (2010), sobretudo no que diz respeito aos aportes que fundamentam a dimensão simbólica, traduzida na afetividade dos habitantes pelo território em que habitam a partir de três indicadores: atividades de lazer, memória coletiva e sentido de lugar. Com o intuito de aprofundar no entendimento do objeto de estudo apresentado, procurou-se como complemento empírico duas associações integrantes da política Pontos de Cultura do programa Cultura Viva. Assim, se pretendeu observar como através dos indicadores propostos por Matos se articulavam os três conceitos-chave (cultura, território e lazer) nos bairros onde os dois pontos de cultura estavam inseridos. Dessa maneira, a análise empírica se debruçou sobre a política cultural pública Pontos de Cultura/Cultura Viva, política essa que começou em 2004 e embora tenha atravessado mudanças e vicissitudes políticas, continua vigente. Essa análise teve como propósito o de exemplificar e aprofundar a interface teórica com um caso prático de significativa trajetória e importância atual. Assim, as análises empreendidas

a partir das entrevistas e as anotações de campo evidenciaram que as experiências de lazer desenvolvidas pelos Pontos de Cultura pesquisados optam por atender demandas da comunidade relacionadas com a história e a memória coletiva de cada bairro. Tais experiências incitam a configuração de vínculos afetivos com o território em termos de identificação, representatividade e pertencimento a partir da construção do sentido de lugar. Lugar esse que comporta muito mais que o mero sentido geográfico de localização, pois se refere, em palavras de Marcelo Matos (2010, p. 90): “às noções de seus significados; intimidade; familiaridade; identidade e singularidade”. Dessa forma, compreende que o espaço vivido é o emaranhado de paisagens composto por inúmeros lugares que permeiam e atravessam o cotidiano dos indivíduos. Entretanto, cada pessoa se identifica mais com uns lugares que com outros, e a partir daí estabelece uma relação de reconhecimento que faz com que assimile e incorpore seu conteúdo simbólico. Foi constatado, ainda, que a escolha do território representa uma decisão afetiva e simbólica que vai além do trabalho e do aspecto meramente econômico, priorizando questões como a transformação social através da cultura, o contato humano, e a proteção e cuidado inter-humano.

.....

*** Agustín Arosteguy**

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Educacional. Universidad Federal de Minas Gerais - EEFTO/UFMG. Belo Horizonte, Brasil

Resumen de ponencia

VIVA A SOCIEDADE ALTERNATIVA: LIBERDADE E CONFRONTO POLÍTICO NAS CANÇÕES DE RAUL SEIXAS

*Rômulo Iago De Jesus E Santos

Raul Seixas é um dos grandes nomes do rock brasileiro e ganhou fama internacional com suas obras no decorrer de sua carreira ao construir formas singulares de pensar a realidade social propondo formas alternativas de viver em sociedade. O artista nasceu em Salvador, no dia 28 de Junho de 1945. Filho mais velho de Maria Eugênia e do engenheiro Raul Varella Seixas, membro de uma família de classe média da capital baiana. Aos sete anos, Raul já tinha interesse em temas como o fim do mundo, o julgamento final e questões existenciais como o que estamos fazendo nessa vida e para onde vamos após a nossa morte. “Seu pai gostava de ler para ele livros sobre assuntos metafísicos. O que mais lhe marcou foi o livro *Dos por quês*” (ALVES, 1993, p. 25). Por morar ao lado do consulado norte americano, Raul teve contato com muitos estrangeiros e alguns deles ouviam discos de rock. Foi assim que o artista começou o seu interesse pelo gênero musical.

Inspirado nos ideais da contracultura, Raul iniciou sua produção musical no início da década de 1970, pouco depois dos militares darem o golpe e instaurarem sua ditadura no Brasil. São chamados de contracultura, os movimentos de juventude ocorridos nos Estados Unidos entre os anos de 1950 e 1970 em que os jovens travavam o embate com as práticas do sistema capitalista, caracterizadas por eles como um modo de vida que incentivava o consumismo e as práticas institucionais conservadoras, tendo seus pais como guardiões da moral e da ordem. A contracultura, opondo-se política e moralmente aos padrões estabelecidos, exigia o fim da guerra do Vietnã, pregava o amor livre e lutava contra o preconceito contra mulheres, gays e negros. As manifestações de movimentos contraculturais defendiam a liberdade dos indivíduos em relação a costumes enraizados na sociedade. Em suma, pode-se dizer que concebiam a liberdade individual e a autodeterminação dos indivíduos como seu objetivo principal. “Não bastava naquela época mudar as estruturas sem mudar a consciência das pessoas, isto é, sua maneira de pensar e ver o mundo.” (FERREIRA, 2006).

No Brasil, o principal movimento com forte influência da contracultura foi o tropicalismo de 1967. O movimento surge com o propósito de criar uma musicalidade que pudesse unificar elementos de gêneros musicais já existentes (como o rock e a bossa nova) para criar algo que nunca tinha sido feito na música popular brasileira. As mudanças também envolviam o modo de vestir-se e a postura dos músicos como expressão de rebeldia da juventude. Após a instauração do AI-5, a tropicália passou a sofrer forte represália em relação às suas performances artísticas que, aos olhos da censura, poderiam ameaçar os costumes tradicionais da sociedade (GOULART, 2013). Os artistas que lideraram o movimento foram Gilberto Gil e Caetano Veloso, com a participação de nomes como Tom Zé, Rita Lee, Gal Costa, Torquato Neto e Nara Leão.

Raul Seixas buscou, através de suas canções, uma nova concepção de homem em relação ao modo de enxergar a vida, questionando o consumo na sociedade burguesa, propondo-se uma prática de vida oposta às leis vigentes, formulando assim um estilo de vida diferenciado em que novos pensamentos reflexivos individuais eram propostos para uma espécie de sociedade nova. As suas músicas, assim, seriam um caminho para alcançar esta sociedade alternativa. Foi através da sua música que Raul buscou apresentar os caminhos para atingir a realidade imaginada, às vezes sem se preocupar com a maneira como alcançar o objetivo; mas sempre buscando substituir a realidade vigente por outra que fosse melhor, mais igualitária, baseada na liberdade individual, supondo saídas para a humanidade das mazelas que assolam a realidade social. O que atribui a obra do artista um desejo de ultrapassar as condições objetivas do mundo social e construir uma sociedade diferenciada, carregando a esperança de mudança envolvendo a ação dos homens.

Este trabalho tem como objetivo discutir como Raul Seixas constrói em suas canções modos de enfrentar o regime político e os costumes de sua época pautando ideais libertários e emancipatórios para os indivíduos, mostrando, inclusive, o ideal de uma sociedade alternativa pautada na liberdade individual.

.....

*** Rômulo Iago De Jesus E Santos**

Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais - UFBA PPGCS - UFBA. Salvador, Brasil

Resumen de ponencia

¿ARTISTAS, CULTORES, CREADORES, INTELLECTUALES O TRABAJADORES DE LA CULTURA? PERSPECTIVAS Y RETOS ACTUALES EN LATINOAMÉRICA

*Fany Calzadilla

Muchos historiadores del arte, por medio de sus investigaciones y propuestas, han estudiado con bastante profundidad el éxito de ciertos artistas en el ejercicio pleno de su profesión como ejecutantes. En las bibliotecas venezolanas abundan artículos, folletos o libros que se refieren a la vida y obra de músicos como Alirio Díaz, Aldemaro Romero, Alfredo Sadel y Gustavo Dudamel. Sin embargo, dichas investigaciones suelen dejar de lado aspectos vitales que se dan en un plano aparentemente ajeno al proceso creativo, como el financiamiento a la formación, los niveles de especialización, los altos costos de producción artística, las tendencias de consumo musical o los tabuladores salariales.

Las razones que dan explicación a esta forma de abordar la experiencia artística, a pesar de ser amplias y diversas, tienen como común denominador la aún vigente división social del trabajo -entre los que se dedican a la producción de bienes materiales y los que ofrecen su vida a la actividad intelectual- la cual suele dar pie a una interpretación del fenómeno artístico y económico como si fueran dos esferas distintas y contrapuestas: los artistas enajenados, los cultores del pueblo, los intelectuales inorgánicos-, cuando en realidad son dos aspectos de la sociedad que interactúan dialécticamente entre sí.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX surgió una sub-disciplina de la economía moderna que intenta explicar el fenómeno artístico con las categorías económicas, la cual, como explica Rascón, C (2009) en su texto *La economía del arte*, “identifica y analiza el comportamiento de productores y consumidores de obras y manifestaciones artísticas, tomando en cuenta tanto valores económicos como valores culturales” (p. 12).

Contrariamente a otras propuestas, para desarrollar la presente investigación he partido de una concepción que ve a la expresión artística y la creación intelectual atravesada por el conjunto de fenómenos económicos en sus niveles macro y micro. Esto quiere decir que nos aproximaremos a ciertas dinámicas que le dan movimiento a la práctica artística e intelectual profesional, como el trabajo asalariado, la economía mercantil, la cualificación de la mano de obra, los centros formativos y la división social del trabajo, ya que éstas son verdaderamente la base y el fundamento de aquella.

El arte dentro de la producción mercantil

La base fundamental sobre la que se edifica cualquier sociedad histórica es la producción de los medios fundamentales para la reproducción y desarrollo de la vida humana. Los avances y retrocesos de distinta índole que se den en cualquier nación están íntimamente ligados a la producción de bienes materiales y espirituales, ya que de ella depende la posible subsistencia de los individuos.

Así mismo, los sujetos que se dedican a la creación artística e intelectual a tiempo completo necesitan obtener, de alguna forma, ciertos bienes o servicios vitales para la satisfacción de sus necesidades. De no ser así, más temprano que tarde, se verá afectado por enfermedades, penurias o hambrunas que inevitablemente lo llevarán a la muerte. Esto quiere decir que, por medio de su trabajo artístico, los hombres y mujeres que se dedican a la práctica de alto rendimiento participan, en mayor o menor medida, en la producción y reproducción de los medios de vida de la sociedad, sólo que con la ejecución y creación y no con la construcción de viviendas, la prestación de servicios en telecomunicaciones o la distribución de artículos medicinales.

Ahora bien, este grupo de artistas, creadores, cultores actualmente, sólo pueden lograr obtener los bienes materiales o espirituales a través de relaciones económicas determinadas por la producción mercantil, es decir, necesitan actuar dentro de las fronteras del mercado. Ahora bien, este carácter mercantil de la producción ha existido y mutado a través de sistemas económicos como el esclavismo, el feudalismo, el capitalismo y en algunas experiencias socialistas. En el actual sistema capitalista, la producción mercantil tiene una característica propia y diferenciadora en relación con el resto de los otros modos de producción, que explicaremos con mayor detalle en el transcurso de nuestro trabajo.

El elemento fundamental y constitutivo de la producción mercantil es, como lo refleja su nombre, la mercancía, la cual se entiende como el conjunto de bienes o servicios que, a pesar de su utilidad para satisfacer ciertas necesidades, se obtienen por mediación del intercambio.

Cada individuo necesita tener en su posesión alguna mercancía que le sea útil a otro grupo de individuos, para así, posteriormente, intercambiarla por otra que tenga utilidad para aquel sujeto. En ese sentido, la creación artística o intelectual, cuando logra satisfacer alguna necesidad -recreación, diversión, reflexión, investigación o danza- y es intercambiada para la obtención de algún otro bien útil, pasa a ser una mercancía. En consecuencia, la Sinfonía 9 de Beethoven, el Ave Verum Corpus de Mozart, la Suite Venezolana de Antonio Lauro o el Ballet Estancia de Alberto Ginastera, hay que decirlo sin temor alguno, son mercancías.

Por otra parte, partiendo estas consideraciones económicas sobre el fenómeno artístico, es necesario tratar de dar una respuesta a los profesionales del arte y la creación sobre la pregunta fundamental ¿qué mercancía venden los ejecutantes, los creadores, artistas, cultores? Hemos explicado en el párrafo anterior que un sujeto particular, para poder intercambiar, o mejor dicho, vender una mercancía, necesita ser dueño y poseedor de ella, ya que de lo contrario no podrá adquirir el bien o el servicio que necesita. Este profesional de alto rendimiento no es dueño de la obra que va a

interpretar, ni tampoco dueño de la orquesta, el teatro, las butacas, las sillas o los micrófonos. Cuando mucho, el artista es dueño de su instrumento y su posibilidad de investigar o crear, pero no puede vender ninguna de estas pertenencias, ya que se quedaría sin la posibilidad de seguir subsistiendo a través de lo que hace.

Sin embargo, este interprete sí tiene en su posesión un bien que puede vender en el mercado, y es el conjunto de habilidades, capacidades o competencias que ha desarrollado a lo largo de su carrera. Algunos le llaman a este cúmulo de capacidades, de manera algo poética, el talento, pero, para efectos de la investigación en desarrollo, le denominaré fuerza de trabajo, tal como lo llaman en el terreno de la economía política clásica. A diferencia de los modos de producción anteriores al capitalismo, en donde los sujetos formaban parte de los bienes de su amo, la fuerza de trabajo, patrimonio indisoluble de cada quien, se configura como una mercancía que puede ser tranzada por alguna otra.

Es en este contexto donde surge la necesidad de desmitificar y sacar de las estanterías la figura enajenada del artista o cultor, para reflexionar en su condición de trabajador de la cultura. La presente investigación además de definir dichas categorías y orientar hacia la concepción de un trabajador de la cultura conciente de su clase y su enemigo principal: El imperialismo norteamericano y europeo; también profundiza sobre las perspectivas y retos actuales del sector en la Latinoamérica que resiste los más duros embates de gobiernos lacayos y avances de la derecha en el continente, donde la cultura como parte de la superestructura catapulta sus intereses.

.....

*** Fany Calzadilla**

*Dirección General de Producción y Recreación de Saberes. Universidad Nacional Experimental de las Artes - UNEARTE.
Caracas, Venezuela*

Resumen de ponencia

¿QUÉ ES MILITAR? RECONSTRUCCIÓN ETNOGRÁFICA DE LA MILITANCIA CULTURAL DE UN COLECTIVO ARTÍSTICO

*Delfina Zarauza

En este documento pretendo exponer y compartir algunos avances que he realizado hasta el momento sobre mi trabajo de tesis de Maestría (me encuentro cursando la Maestría en Sociología de la Cultura IDAES-UNSAM- Argentina) con la intención de abrir un espacio de intercambio donde repensar y reflexionar sobre los avances en investigación que he realizado hasta el momento.

Como tema general de investigación me he propuesto indagar ciertas prácticas artístico-culturales que han sido definidas por las personas que las llevan a cabo como un tipo de militancia cultural, específicamente me interesa abarcar la gestión colectiva de centros culturales autogestionados. Para llevar a cabo este propósito he decidido hacer un estudio de caso y he tomado como objeto de estudio un colectivo artístico-cultural que llevan adelante la gestión y sostenimiento de un centro cultural instalado en un galpón ferroviario de una estación de trenes abandonada de la ciudad de La Plata (Pcia. de Buenos Aires - Argentina). Me ha interesado develar como piensan y valorizan estas prácticas las personas que conforman el grupo y que proyecciones tienen sobre la posibilidad de intervenir a través de ellas en el mundo político. Una cuestión que debo mencionar es que dentro de este grupo yo cumpla un doble rol, además de investigadora soy integrante del colectivo; motivo por el cual mi análisis estará atravesado por un trabajo de reflexividad, siguiendo textos de Rosana Guber y Valeria Hernández.

Los centros culturales autogestionados ya han sido objeto de estudio de varias investigaciones argentinas, entre ellos se destacan las investigaciones de Ana Wortman y Andrea Giunta. Los principales estudios realizados al respecto los han definido como manifestaciones o acciones artísticas, políticas y culturales características del periodo de crisis del 2001 en el país. De estos análisis han surgido tres definiciones: 1) como espacio de trabajo 2) como espacio para el desarrollo artístico (lugar que permite producir y hacer visible expresiones artísticas) 3) como espacio de militancia y acción política. A su vez, fueron asociados a otras prácticas artísticas vinculadas a una acción política como fueron las intervenciones urbanas, el arte callejero, la formación de colectivos artísticos y las manifestaciones culturales organizadas desde asambleas barriales, fábricas recuperadas y los movimientos piqueteros y de desocupados. Estos estudios lograron consolidar un imaginario en relación a los centros culturales autogestionados donde se los define como propuestas culturales alternativas y opuestas al Estado y a las industrias culturales. También remarcaron la incidencia de estas propuestas culturales en la reconstrucción de una identidad barrial (de acuerdo al lugar donde estaban emplazados) o su acción sociocomunitaria trabajando con grupos desventajados en un contexto de crisis. La vinculación entre la conformación de un colectivo artístico y la participación de la gestión de un centro cultural con una

práctica política se estableció así como una característica definitoria de estas manifestaciones culturales.

Sin embargo, esta problemática no fue el puntapié inicial de mi investigación. Se fue presentando e instalando como un eje central a analizar durante mi trabajo de campo y, sobre todo, durante la reflexión que fui realizando sobre mi lugar en el grupo y de mi historia previa a tomarlo como objeto de estudio.

Yo inicié mi proyecto de tesis de Maestría preguntándome si los centros culturales autogestionados habilitaban nuevas posibilidades laborales para los artistas; problemática que ya venía desarrollando en otros espacios de investigación de los cuales participaba. Desde hace varios años soy integrante del proyecto “Jóvenes universitarios. Trayectos, aprendizajes y proyecciones” dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, donde analizábamos los procesos de incorporación al mundo del trabajo en alumnos y egresados de carreras dictadas en dicha institución. Allí tomé contacto con estudios realizados sobre los procesos de incorporación al mundo del trabajo en egresados de carreras de artística. Como tesina de Licenciatura en Historia del Arte, continué esta línea de investigación y, a partir del análisis de un centro cultural de Las Flores (una ciudad pequeña de la provincia de Buenos Aires- Argentina), traté de averiguar si estos espacios de circulación y recepción de producciones artísticas y culturales ofrecían nuevas posibilidades laborales para los artistas. Mi proyecto de tesis de Maestría lo inicié pensando una continuación en estas investigaciones previas. Quería profundizar en la pregunta sobre las posibilidades que ofrece este centro cultural para la construcción y legitimación de trayectorias artísticas, laborales y políticas de las personas que participan de él. El eje central estaba puesto en la relación arte-trabajo, centrándome en los procesos de producción, circulación y apropiación de los bienes culturales. Sin embargo, en mi participación dentro del grupo tomó mayor relevancia la asociación que se establece entre un colectivo artístico-cultural y la actividad política. Esto me llevó a revisar y replantear mi proyecto de tesis y preguntarme ¿por qué los integrantes de este grupo piensan y definen las acciones del colectivo relacionándolas constantemente al contexto político en el que se encuentran inmersos? ¿Cómo es que entienden esta actividad como una forma de acción política?

Mi participación en el colectivo también me hizo visualizar un espacio de vacancia en las investigaciones previas desarrolladas sobre estas manifestaciones culturales. Ante los estudios hechos al respecto sentí cierta incomodidad y duda, ya que en ningún caso se mostraba cómo se organizan internamente estos grupos. Quedaban invisibilizados los conflictos, los acuerdos, las negociaciones, las alianzas, las discusiones que atraviesan los integrantes en el desarrollo de esta actividad conjunta. Es dentro de esta conflictividad, los distintos integrantes se van apropiando de un espacio (el centro cultural que gestionan) y van creando un sentimiento de pertenencia con el grupo. También he logrado identificar que al interior del grupo se establece una forma legítima de participación, la cual está definida por una moralidad que aparentemente es compartida por todas las personas que integran el del grupo. Ella se define estableciendo una manera correcta de relacionar la participación en el espacio con el dinero. Una pregunta que ronda constantemente las charlas y discusiones entre los integrantes del colectivo es si es legítimo vivir del arte o vivir de las actividades que realizan en el centro. En esta mirada sobre las formas de participar o, como dicen mis interlocutores, “modos de estar” en el grupo y en el espacio cobra un fuerte valor el

“hacer desinteresado”, la colaboración que cada integrante presta en el desarrollo de actividades que permiten el sostenimiento del centro cultural sin recibir una remuneración económica a cambio. En este desinterés sobre lo económico es donde varios de mis interlocutores conciben el “carácter político” de ese modo de hacer arte. Dos caracterizaciones son puestas en disputa en esta contradicción: pensar el centro cultural y el colectivo como un espacio de trabajo o un espacio de militancia. ¿Acaso pueden coexistir estas dos formas en las prácticas de mis interlocutores? ¿De qué manera conviven? ¿En qué sujetos o actividades recaen con mayor presión? El modo en que mis interlocutores conviven y resuelven estas contradicciones en su hacer cotidiano dentro del colectivo es lo que me propongo observar en este trabajo. Para concretar estos objetivos me propongo realizar una etnografía. Utilizar esta metodología me permitirá acceder a la perspectiva de los actores y registrar aquello que no es verbalizado por mis interlocutores o manifestado en otras técnicas de investigación cualitativa y cuantitativa como las entrevistas o las encuestas.

.....

*** Delfina Zarauza**

Instituto de Altos Estudios Sociales. Universidad Nacional de San Martín - IDAES/UNSAM. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Resumen de ponencia

“TODOS SOMOS PACÍFICO”. PATRIMONIO E INDUSTRIAS CULTURALES EN EL PETRONIO

*Vanessa Useche Acevedo

En el año 2010 el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, realizado en Santiago de Cali desde 1997, difundió un lema que anticipaba el crecimiento de este festival durante los siguientes años y mostraba una inclusión de la música del litoral en la ciudad. El lema era “Todos somos Pacífico”, indicando una especie de apropiación y reconocimiento de las expresiones culturales afrocolombianas del Pacífico. Para otro momento histórico en Cali, estas expresiones culturales no solo parecerían lejanas sino también indeseables, pero ahora se presentaban cada vez más cercanas a “todos”, dejando de limitarse a la población afrocolombiana.

Esta ponencia describe el particular proceso de construcción de El Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez como parte de las industrias culturales de Cali, que se hizo posible bajo un discurso inclusivo y fue impulsado con mayor fuerza desde 2011, cuando “El Petronio”, como es llamado coloquialmente, fue incluido en el Patrimonio Cultural Inmaterial de la nación. Presenta una reflexión que hace parte de un proceso de investigación más amplio sobre la historia de El Petronio y las músicas que este acoge, así como del contexto de la capital vallecaucana que permitió el inicio y desarrollo del Festival.

Las primeras versiones de El Petronio convocaron a un concurso musical que delimitó tres categorías: Conjunto de marimba, Conjunto de Chirimía y Agrupación libre, con el propósito de difundir y visibilizar las prácticas musicales de poblaciones negras del litoral Pacífico colombiano, las cuales habían sido marginadas y estigmatizadas durante muchos años en Colombia. Aunque estas músicas lograron ser parte de las sonoridades de la ciudad, seguían ocupando un lugar marginal. Ni los más férreos defensores de El Petronio imaginaron que este evento lograría las dimensiones que hoy tiene; la constante búsqueda de presupuesto o apoyo de instituciones locales y nacionales, el limitado público asistente, la poca importancia que tenía para el ciudadano caleño y la escasa difusión en los medios de comunicación, mostraban un Festival que se realizaba con grandes esfuerzos por superar múltiples obstáculos.

Sin embargo, con el transcurso del tiempo, el Festival se fue posicionando en la ciudad y logró popularizar la música del Pacífico, que contaba con un público cada vez más amplio. No solo la producción de un gusto por esta música contribuía al crecimiento del Festival, también a nivel nacional y local se generaban nuevas iniciativas y legislaciones: en 2008 se aprobó la Ley 1185 “Por la cual se modifica y adiciona la Ley 397 de 1997 Ley General de Cultura y se dictan otras disposiciones” y en 2009 se expidió el Decreto 2941 sobre Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI). Para la misma época, Cali incluía el Festival en su calendario festivo, a través del Decreto 267 de 2009.

En el año 2011 El Petronio fue incluido como PCI de la Nación, lo que se sumaba a la

declaración de “Las músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico Sur de Colombia” como PCI de la Humanidad en 2010. Estos acontecimientos trajeron consigo un reconocimiento local y nacional de El Petronio como uno de los eventos festivos más importantes dentro de las políticas culturales nacionales y locales.

Una serie de transformaciones se iniciaron a partir de ese momento, impulsando la consolidación de El Petronio como centro de interés turístico, no solo alrededor de la música, sino también de bebidas, comidas, artesanías, entre otros productos, que fueron reconocidos como elementos importantes para la salvaguarda y protección, pero también para su difusión y comercialización. Todo esto llevó a la conformación de la “Ciudadela Petronio” desde 2012, que hoy recibe a miles de asistentes durante los días del Festival, con la idea de que allí se encuentra reflejada una parte de la “cultura del Pacífico” cuyo valor comercial y cultural es incuestionable, aun cuando en Cali y en Colombia las poblaciones negras del Pacífico continúan siendo discriminadas.

Esto ha contribuido en gran medida a la consolidación de Cali como epicentro cultural. En el año 2017 esta ciudad fue catalogada como “Distrito Especial, Deportivo, Cultural, Turístico, Empresarial y de Servicios”, reconociendo su potencial y su gestión en la “economía cultural”, pues en los últimos años ha tenido una alta participación en políticas e industrias culturales que se ve reflejada en una programación cultural mensual, la diversificación de instancias para la cultura dentro la alcaldía, los espacios culturales en la ciudad y la multiplicidad de eventos festivos. La capital del Valle del Cauca ha sido entonces un centro urbano que le ha dado relevancia a lo que Yúdice llama “cultura como recurso”, y El Petronio uno de sus principales instrumentos.

.....

* Vanessa Useche Acevedo

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Universidad del Cauca - FCHyS/UNICAUCA. Popayán (Cauca), Colombia

