

A cuarta fase, desenvolvimiento de una estrategia de marketing capaz de promover as peças produzidas pelos grupos capacitados e informar ao consumidor a procedência e a história de cada produto.

Com os produtos PRA-ITA prontos, e todo o material gráfico e marketing visual em mão foi feito o lançamento no município com o intuito que toda a comunidade itapajeense soubesse o que estava acontecendo durante todo o ano nos grupos de artesanato e constatassem os resultados dos produtos dos grupos capacitados, com intenção de aguçar o interesse para a formação de novos grupos e também, que outros artesãos melhorem a qualidade de seus produtos, para que possam concorrer com os produtos PRA-ITA.

Referências bibliográficas

- Pereira, J. C. C. Artesanato - Definições e Evolução Ação do MTB - PNDA, ministério do Trabalho-Secretaria Geral, Coleção XI, Planejamento e Assuntos Gerais, Brasília,1979.
- BNB. Programa de Desenvolvimento do Artesanato do Nordeste - CrediArtesão / Banco do Nordeste, 2 ed. - Fortaleza: Banco do Nordeste, 2002. 210p.
- SEMACE. Programa de Educação Ambiental do Ceará. 2. ed. rev. atual. Fortaleza: SEMACE, 2003. 164p.: il.
- Barroso, E. N. Curso Design, identidade Cultural e Artesanato. Fortaleza: SEBRAE/ FIEC, 2002, mod.1e 2.
- Carvalho, G.; Guimarães, D. Ceará Feito à Mão: Artesanato e arte popular Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2000. 160p. il.
- Alegre,S. P. Mãos de Mestre: itinerários da arte e tradição / Sylvia porto Alegre - São Paulo: Maltese, 1994.
- Eaton,Jan. Um guia criativo para bordados em ponto de cruz/Jan Eaton - Erechim - RS - Brasil - Edelbra, 1991.
- Tota, A. P.; Bastos, P. I. A. Novo Manual, Nova Cultura: História Geral. São Paulo, SP: Editora nova Cultural Ltda.,1994.
- Sebrae. Cara Brasileira: a brasilidade nos negócios, o caminho para o "made in Brazil". Brasília, DF: edição Sebrae,2002.
- Abreu, A.R.P.O avesso da moda: trabalho a domicílio na indústria de confecção. São Paulo, SP: Editora Hucitec,1986.
- Marchand, P. Segredos da Tecelagem. São Paulo, SP: Cia. Melhoramentos, 1996.
- Souza, S. (Coord.). História do Ceará. Fortaleza, CE: Fundação Demócrito Rocha, 1994. 416p.

Iara Mesquita da Silva Braga. Mestranda do Curso de Design e Marketing na Universidade do Minho, Portugal; professora de Moda da UFC.

Rita Claudia Aguiar Barbosa. Professora Mestra em Economia Agrícola na Universidade Federal do Ceará.

Artemisia Caldas. Cursando Especialização em Design Têxtil e professora da Faculdade Católica do Ceará - Marista.

Los 'otros cines' ¿Un mapa líquido?

Lorena Cancela

A partir de la década del '90 diversos cambios se producen en la cartografía audiovisual. Es así que de la mano de las innovaciones tecnológicas tal el advenimiento de la información digital y de posibilidades técnicas las cuales permiten, entre otras cosas, "bajar" películas digitalizadas enteras desde la computadora, nos familiarizamos con imágenes de los rincones más ignotos del planeta. Sumado a los festivales de cine dedicados a difundir y promover *films* de estas características, en la actualidad los espectadores nos hayamos frente a un aluvión de imágenes alejadas de los parámetros de Hollywood.

Sin embargo estas imágenes –que algunos suelen agrupar bajo el epíteto 'cines periféricos', otros 'cine independiente' y nosotros preferimos denominar 'otros cines'– no son exclusivamente un fenómeno contemporáneo. Por el contrario, tienen también su historia. Desde el taller propuesto para en II Encuentro Latinoamericano de la Universidad de Palermo, nos proponemos trazar puentes entre el estado de la cultura fílmica de la segunda posguerra, el de los '70 y el actual a los efectos de vislumbrar similitudes, diferencias y ayudar a comprender el citado fenómeno contemporáneo.

Después de la Segunda Guerra Mundial la cultura fílmica estaba en ebullición: una conjunción de innovaciones técnicas legadas del conflicto bélico sumado al

ansia de muchos artistas por dar cuenta del entorno, promovieron variados movimientos. Los más significativos fueron el neorrealismo italiano (sacó la cámara de los estudios, filmó la mayoría de sus escenas en exteriores y trabajó con actores no profesionales) y la *nouvelle vague* francesa la cual, rompiendo con un modelo industrial de realización, fusionó registros dispares como el clásico con el neorrealista generando una estética particular. En Estados Unidos John Casavettes también experimentaba con los soportes (el 16 mm), los modos de producción (filmaba con sus amigos y parientes) y creaba una filmografía personal al utilizar la improvisación como estrategia creativa. No hace falta más que ver en continuado *Ladrón de Bicicletas* (De Sica, 1948), *Shadows* (Casavettes, 1959) y *Sin Aliento* (Godard) para visualizar algunas de estas características. El corolario crítico y teórico de estas innovaciones eran las reflexiones de Césaire Zavattini, André Bazin y más tarde las disertaciones de la revista *Cahiers du Cinema*.

En los años '70 estos movimientos se extendieron más allá, arribando a países como Irán y gran parte de los que componen América Latina. Tal sus compatriotas europeos los realizadores de estas latitudes buscaban simultáneamente innovar estéticamente y describir o representar la realidad circundante. En la Argentina, por ejemplo, un film como *Tiré Dié* (1960, Birri) muestra un fuerte diálogo con el neorrealismo. Por dar otro ejemplo en la ópera prima del iraní Abbas Kiarostami, *El viajero* (1974), se vislumbra un cruce bien marcado tanto con el citado movimiento como con la *nouvelle vague*. Con el tiempo, esto produjo un viraje de canon en la revista *Ca-*

hiers du Cinema, ésta ampliaba sus fronteras cinéfilas al focalizarse en lo estos 'nuevos cines'.

Pero aparte de las semejanzas estéticas y de formato hay otro aspecto que no podemos dejar pasar por alto y es central para plantear cierta continuidad entre estos cines y los 'otros cines' contemporáneos. Me estoy refiriendo a la importancia del rodaje en la filmación, al hecho que una parte importante de la estética del film se decida en ese momento. Sino estas palabras de Jacques Rivette, primero crítico y luego mentor de la *nouvelle vague* a propósito de su película *L'Amour fou* (1967): "(...) quise hacer una película que no estuviera inspirada por Renoir: más bien lo que intentaba era que estuviera conforme con esa idea del cine encarnada por Renoir, es decir, un cine que no impone nada, en el que intentan sugerir las cosas, verlas aparecer, en el que hay, en primer lugar, un diálogo entre, en todos los niveles, con los actores, con la situación, con la gente con la que nos encontramos durante el rodaje, en el que el hecho de rodar la película forma parte de la película. Lo que me interesó sobre todo en este filme fue divertirme rodándolo. La película misma no es más que un residuo, en el que espero quede algo de todo eso".

Esta característica ha tenido su eco en la actualidad al punto que algunos de los realizadores no solo dignifican el momento del rodaje como central sino que en algunos casos, tal el de los argentinos Raúl Perrone o Lisandro Alonso, descreen de confeccionar un guión. Ahora bien, a diferencia de sus antecesores, éstos pueden trabajar en la post-producción, y a través de la tecnología digital, aspectos que no formaron parte del rodaje. Sumado a que, exceptuando el *Dogma '95*, no podemos hablar de movimientos ni el caso de Tailandia, ni de Corea del Sur, ni incluso la Argentina, por nombrar tres países con mucha presencia en el tema estos últimos años, y que tampoco podemos encontrar una correlación fuerte entre la teoría y la práctica fílmica o que si la hay, ésta se aparece borrosa por razones que más abajo retomaremos, concluimos en que estos 'otros' cines si bien tienen similitudes con sus antecesores presentan características que le son propias.

Ampliamos. Hoy podemos ver una gran obra de Mali, de Tailandia o de Filipinas, pero no podemos sostener que la misma sea eco de un movimiento fílmico, ni de una cultura fílmica organizada. Es más, como en muchos casos la financiación es transnacional, incluso puede ser que ni siquiera la exhibición de la película tenga lugar en el país

de origen. Por dar un ejemplo, *Tropical Malady* (2004, Apichatpong Weerasethakul) si bien fue galardonada en Cannes, no logró pasarse oportunamente en Tailandia. Por dar otro dato local, *Las mantenidas sin sueños* (2005 Fowgill, Desalvo) tuvo que esperar años para ser estrenada en nuestro país por los inconvenientes que tuvo con uno de los productores no-argentinos del *film*.

Al mismo tiempo cuando la película busca primero legitimación en un festival a través de galardones, suele crearse una suerte de patrón estético que a veces atenta contra la originalidad propia de este tipo de *films*: En el 2007, en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, de una muestra de 11 películas argentinas, cinco en algún momento incluían una escena en un bosque, o una zona boscosa. ¿Estamos hablando de un canon de películas de festivales? No exactamente, aunque emerge la repetición.

Por otro lado, el hecho que el film pueda verse primero a través de medios alternativos (Internet, DVX) hace que sea más difícil precisar aspectos que hacen a la recepción del mismo. Y esto está en estrecha relación con lo que ha pasado con la actividad crítica y teórica: hoy es común que un analista de la Argentina se concentre en una producción hongkonesa y que su interpretación se incorpore al universo de análisis que rodean a esa película a través de la red. Es decir, como el hecho de hacer películas se ha atomizado, otro tanto podemos decir de la actividad crítica. Es cierto, esto pasó también en los '70. La diferencia es que en la actualidad, dada la velocidad tecnológica, el canon puede cambiar de un año para el otro y no necesariamente porque una revista le preste atención a determinada filmografía sino por otros factores como que personas, festivales o colectivos diseminados por el mundo se focalicen en la filmografía de tal o cual país.

Lo dicho insta a la duda a propósito de la continuidad del ritual de ir al cine para ver este tipo de *films*. En este sentido, y para concluir, me gustaría decir unas palabras a propósito de mi país y América Latina. Si queremos que los latinoamericanos veamos cine hecho en Latinoamérica en las salas de cine locales, y por jugar con la metáfora, vamos a tener que sembrar en la tierra. En primer lugar delimitar qué tipo de exhibición podrían tener estas películas y acompañarlas. Acompañarlas no solo desde lo económico sino a través de la educación formal y no formal, desde la escritura de cine. El objetivo de este taller es contribuir también este aspecto.

Legibilidad y género discursivo

Carlos Carpintero

Introducción

Este artículo procura reunir dos ejes. En primer lugar, la complejización de la idea de legibilidad, escapando a las opciones del funcionalismo. No cuestionamos la pertinencia de ciertos elementos de la óptica o la fisiología de la visión para pensar el problema de la legibili-

dad, pero los consideramos insuficientes para dar cuenta de la especificidad de un fenómeno donde prima lo psicológico antes que lo físico y lo sociocultural antes que lo natural. En segundo lugar, el concepto de género discursivo, desarrollado por el lingüista ruso M. Bajtin, y cuya pertinencia para pensar la práctica del diseño (en su definición más generosa) ha sido trabajada por la Dra. Leonor Arfuch (consultar "Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos", Paidós, 1997).